كلمة الفنون

تختلف الفنون عن العلوم بأنها مطلقة الحرية في طرح تصورات وتخيلات متفلتة من القيود ومتجاوزة لمناهج المعالجة والبحث ومطلقة الحرية في تقديم رؤى خاصة وإجابات افتراضية عن تساؤلات تشغل بال الكائن البشري. إنها تحاول ردم تلك الفجوات الأبدية من الفراغ في معرفتنا، لكن بأساليب جمالية تلامس روحنا بعدما تنفذ إلى النفس عبر مختلف حواسنا. ملء الفراغ - الوهمي هذا - وتلك الجماليات يخلقان حميمية مع المكان ثم الزمان، بل يحمل هويتنا إلى خانة النضج.

كثيرا ما تلفتنا تعليقات العائدين من أوروبا التي ينصب معظمها على جماليات المكان والزمان (الليل والنهار) أكثر من كل الأشياء الأخرى برغم عراقة القارة القديمة باكتشافاتها العلمية وإنتاجها وفلسفاتها، وكثيرا ما تلفتنا تلك الحميمية التي تربط المغتربين في أوروبا مع أماكن اغترابهم... خلافا لكل المغتربين في سائر الدنيا.

وفي أوساط الثقافة ثمة قاعدة: «إن تقدم الأمم يقاس بمدى احترامها للإبداعات الفنية، وبمدى حساسيتها ضد أي مساس بها، ذلك أن الفنون عبر تراكمها مع الزمن تصير - وبفعل الرواد - محددا لخصوصية الأمم وخصوبتها، بل وجودها ذاته: في المدينة وفي الشارع، في الملأ وداخل القاعات، وعلى مدار الليل والنهار، في الذوق العام كما في عقلية الفرد والجماعة.

لدى أمم أخرى قد تنتهك أو تلغى أو تدمر مثل هذه الأعمال، ولا يحرك الشارع ساكنا، لأن الوعي بأهميتها لم يتكون بعد.

وعلى امتداد أعداد جريدة «الفنون» منذ صدورها، أشد ما يلفتنا ويؤسفنا ويؤلمنا، طغيان طابع التشكي لدى أغلب أهل الفن الإبداعي إلى درجة نعيهم هذا اللون من الإبداع أو ذاك، وهي شكوى نابعة أساسا من الفرق بين وعي نخبة صغيرة بأهمية الفن، وعدم قدرة هذه النخبة الصغيرة على إشاعة الاهتمام بالفنون والإبداع لدى الأغلبية.

في عالمنا العربي، يصارع بعض هؤلاء المبدعين من أجل البقاء وبعضهم الآخر مازال في طور تثبيت الأقدام... والقليل النادر منهم حلقوا كظواهر فردية استثنائية، ولكن القاعدة الأكبر ما زالت تضرب صفحا عن الفهم الحقيقي للإبداع.

في المقابل مازال الفراغ الجمالي والتعبيري لدينا شاسعا... بل فضائيا، نلمسه في مدننا وريفنا، وعلى شاشاتنا الصغيرة والكبيرة، وفي كل مكان خارج المتاحف، وخارج بعض الحيازات المتخصصة والشخصية، وخارج القاعات وبعض الحفلات.

لا يزال عالمنا العربي بحاجة ماسة إلى شغل هذا الفراغ: هي حاجة لحركتنا اليومية في حياتنا المعاصرة وفي ظل متاعبها وتعقيداتها التي تلاحقنا في كل لحظة، وهي كذلك حاجة تنمي انتماءنا وهويتنا.

إن شغل هذا الفراغ لم يعد مجرد ترف أو ضرب من الكماليات، فعند كل زاوية وفي كل ميدان، ثمة نقص في اللمسات الجمالية وفي الانتماء... نقص ينتظر الفنانين المبدعين إلى أي لون انتموا.

والفن الإبداعي أمام مهمة فائقة القيمة والصعوبة: الربط بين جمهور الناس وهذه الجماليات، فإذا نجح في هذه المهمة يصير عندها جزءا من هوية هذا الجمهور وانتمائه، وقد تنتهي عقلية التظلم والتشكي. فهل ينجح أهل الفن ورواده في هذا التحدي؟ ستبقى هذه المطبوعة تحاول جهدها تحقيق ذلك.

محمد الرميحي

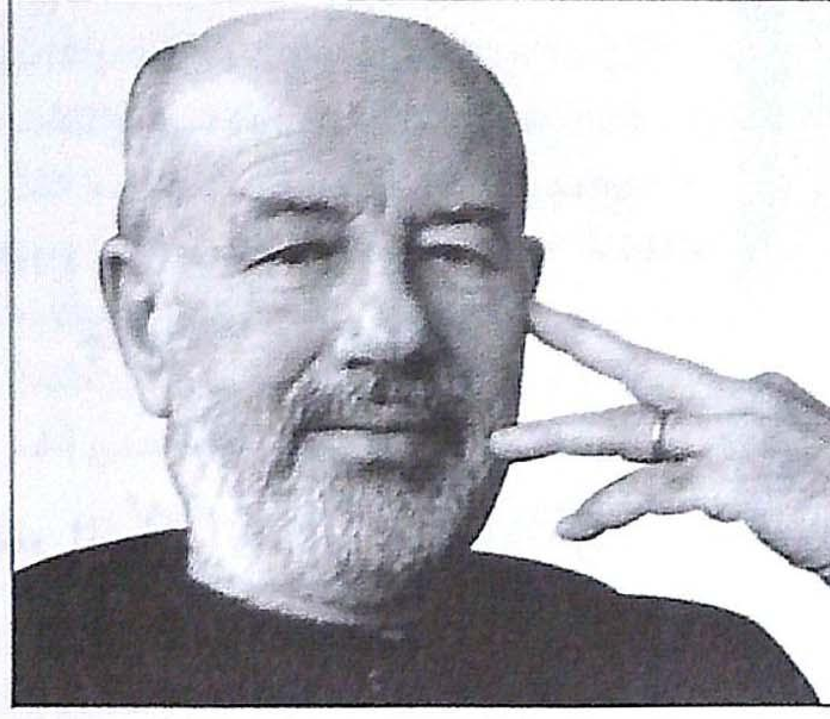
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولد مروان قصاب باشي في دمشق العام ١٩٣٤، وتربى بين جدران بيوتها الجميلة، وفي أحضان طبيعتها الخلابة، والتي كانت المصدر الأساسي لإلهامه في كل المراحل التي مر بها من الانطباعية إلى التعبيرية، فعبر عن آلامه وآماله، وعن أحزانه وأحلامه بالخط واللون.

وفي العام ١٩٥٧ يغادر دمشق لمتابعة دراسته الأكاديمية في برلين، ويتفوق فيها، حتى أنه اعتبر من أهم ممثلي مدرسة برلين ضمن التعبيرية الأكاديمية، وبعد ذلك يشغل منصب مدرس التصوير في الأكاديمية، وقد تسارعت بعد ذلك شهرته العالمية منذ الثمانينيات وبشكل ملحوظ، حتى أنه يعد الآن من أهم الفنانين التشكيليين العرب الذين عاشوا في أوروبا.

مروان يعتز بعروبته، ففي رسوماته ينحاز للإنسان العربي ويضع يده على الجرح ومن خلال هذا الانحياز يرسم أشكال أرواحنا، وأجسامنا.

حول مسيرته الفنية وما رافقها كان لجريدة «الفنون»، هذا الحوار معه:


الفنان السوري العالمي مروان باشي

غازي أنعيم - قطر

يعبر عن أحزانه وأحلامه بالخط واللون

مروان قصاب باشي: أعيش لوحاتي حتى تتوحد مع ذاتي

لنبدأ من المكان الذي ولدت فيه «البيت الدمشقي»، هذا البيت الذي يمتاز بمواصفات جمالية غير متوفرة في البيوت العربية الأخرى سواء من حيث البناء المعماري مثل وجود نافورة الماء أو الخضرة حول البيت، هل كان لهذه العناصر تأثير في بداياتك التشكيلية؟

- يقول: هذه العناصر التي ذكرتها، قد أثرت فيَّ، فالبيت الدمشقي يمتاز بمسألة مهمة، وهي الخضرة المتمثلة بالياسمين، وأشجار البرتقال واللارنج والشمشيرة، هذه «الزريعة»، تجعلك تحب اللون الأخضر، لأنها تمنحك فرصة رؤية هذا اللون طوال الوقت هذا من جانب، أما الجانب الآخر فيتمثل بوجود الإضاءة فيه عبر مراحل النهار المختلفة وهنا أتحدث عن حس لوني يتغير كل ساعة في ذلك البيت، وإذا كنت رساما، فسوف تعمل على اختزان هذه الألوان، ولو كنت قد عشت في بيت آخر وفي منطقة أخرى لاختلف الوضع من الناحية البصرية والحسية.

هذه العناصر، هي عناصر لونية ضوئية، تركت آثارها منذ ذلك الزمن، وما تزال مستمرة إلى الآن.

هذا عن البيت الدمشقي، لكن ماذا عن تأثير دمشق وبيوتها؟

- بعد البيت، جاءت مرحلة ضواحي دمشق ببساتينها ومروجها وبيوتها، كانت كلها مصدر الدهشة الأولى، فطفولتي بالبيت الدمشقي ارتبطت بعلاقة مع الطبيعة التي منحت العين رؤية حسية تشبع كل الحواس لذلك أعطتني البيئة رؤية خاصة وحلما خاصا لذلك الزمن الأول، كما للمستقبل.

هل لهذه الرؤية ولهذا الحلم علاقة بالشاعر بدر شاكر السياب والمفكر القومي منيف الرزاز؟ ولماذا تناولت هذين الوجهين بالرسم من دون غيرهما؟

- حقيقة جاء اختياري لهذين الوجهين نتيجة إعجابي بهما، حيث كان يمثل بدر شاكر السياب، بالنسبة لي الطليعة الشعبية الأدبية (الآمال) أي (الرمز) الأدبي رمز البطل، فقد كان وراء العاطفة العظيمة في بناء نموذجي الأول في الشعر، ونهايته الفاجعة خلقت لي غصة كبيرة، فأنتجت سلسلة من الأعمال الورقية حملت في طياتها بعض الأفكار الأدبية التي تنطوي على رمز الصلب، فكانت الأعمال المرتبطة بالشاعر بدر السياب تركز على المأساة والفجيعة.

وإذا كان (السياب) يمثل الحالة الثقافية، فإن (الرزاز) بالنسبة لي يجسد الطليعة الوطنية، والطموح والأمل، وقد رسمت مجموعة من الدراسات التخطيطية، والغريب في لوحة (الرزاز) أن السطح البني كان يشبه المقصلة، لذلك كانت لوحة الرزاز تمتاز بنظام خاص من حيث البناء الفني. لذلك لم تكن المأساة المتعلقة بالرزاز (الشخص) بل (بالرمز)، فكان إعجابي بهذين القطبين (السياب والرزاز) بمنزلة الحلم والأمل والمستقبل.

رأس، زيت على قماش ١٦٢ X ١٣٠سم - ١٩٧٣

لكن مرت مرحلة بعد ذلك كنت ترسم ملامح وجهك في الرؤوس، هل لهذا دلالة رمزية عندك أم للتعبير عن الحلم الذي لم يتحقق في وجوه أبطالك الذين تحدثت عنهم؟

- اختياري لوجهي كان لتوضيح الفكرة، وإبعاد المشاهد عن البحث عن شخصية معينة في الوجه، بل لتأكيد شمولية الشكل الإنساني، ثم أصبح هذا الوجه يرمز إلى تضاريس الوطن وهو تعبير ذلك إن صح التعبير.

كما كان انتقالي من الشخص الكامن في اللوحة (الرزاز والسياب) إلى الوجه الذي يرسم بعضه، انتقالا عضويا تدريجيا، وأخذ الوجه الشكل الترابي الحسي الذي هو بصورة أخرى دلالة على الارتباط، والالتصاق بالأرض والوطن، وتعبير عن الأمل والمستقبل.

لكنك بعد ذلك، وبالتحديد في العام ١٩٨١، استبدلت عنصر الوجه بعناصر الطبيعة، إلا أن هذه المرحلة لم تصل إلى مداها المطلوب لماذا؟

- يقول مروان باشي: أعتقد أن مرحلة الطبيعة الصامتة قد انتهت في حينها، والناظر إلى تجربتي يرى أن ما اكتسبته تصويريا من شكل، ولون وتناغم وبناء قد جاء في مرحلة الدمى، وأن الدمية الأخيرة في العام ١٩٨٣ حملت ملامح الوجه الأول أو ما أسميه الرأس، وهكذا فهي جسر حلزوني لولبي يربط مرحلة بمرحلة، أحيانا فيها التفاتة للخلف، وفيها تطلع إلى الأمام.

على ذكر المراحل، لقد مررت بثلاث مراحل (الإنسان المشوه ١٩٦٦ - ١٩٧٠) و (الإنسان الدمية ١٩٧٠ - ١٩٨٠) و (الوجوه ١٩٨٠ -١٩٩٨)، ما الخيط الذي يربط هذه المراحل بعضها بعضا؟

- أدعي في السيرة الفنية أنني رسام المراحل، بمعنى أن كل مرحلة ترتبط بمرحلة أخرى، حيث أعطي المرحلة الجديدة كل تجاربي كجسر يوصلني إلى شيء جديد، وغالبا ذلك الجديد عام أو أكثر حتى يفسح في المجال أمامي ويكون هناك متسع من الوقت لكي أنهي ما هو ضروري أي ما هو متعلق بالمرحلة التي أعمل فيها، لأنني قد لا أعود إليها.

فمثلا من يشاهد لوحات دمشق الأولى وما تلاها من حلقات حتى اليوم، يرى أن هناك خطا مستمرا يربط هذه الحلقات ببعضها بعضا من دون تناقض، والمتتبع لصيرورة الأعمال يجد في تشخيص الستينيات بما فيها (الرزاز والسياب) ارتباطا عضويا بما جاء بعد سنين في لوحات الدمى، فالذي تغير فيها ذلك التطور التاريخي الذي زاد من معارفي الفنية، فاللوحات تشبه القصة الذاتية، أما إذا ما عدنا إلى مطلع السبعينيات فنلاحظ أن هذه المرحلة قد ارتبطت بالهجرة البعيدة (البرلينية) وحلم (الرحم) الأرض، وهكذا جاءت وجوه هذه المرحلة (منظرية)، حيث يغيب الوجه الأفقي في مساحات (منظرية) والعكس، أي أنني جعلت من وجهي أرضا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طبيعة صامتة، زيت على قماش ٤٣ X ٧١سم - ١٩٧٧

للوطن الذي أحن إليه، وقد تتابعت هذه الوجوه، وتغيرت كما ذكرت في السابق. وكانت ذروتها في العام ١٩٧٨م، وتأكدت وقتها أنني قد قلت آخر كلمة في هذا الصدد، وأن أي لوحة جديدة مضافة، ستكون في مصاف الكذبة الفنية، وفي العام ١٩٨٣ بدأت أرسم (الرؤوس) الجديدة، التي كنت أحلم بها وبشكل جديد، بمعنى آخر فلم أسمها (وجوها) منظرية كما وردت وإنما أصبحت رؤوسا، ولم أترك في تلك الفترة رسم الدمى أو الطبيعة.

لقد كان ما بين الرأس الأول والأخير مسيرة فنية كبيرة تمثل بحثي وجهدي الفني في التعبير عن نفسي وعن ارتباطي بالعالم، لذلك أعتقد أن للرؤوس موقعا مهما في ذاتي، لأنه لا يوجد فنان على وجه الكرة الأرضية أكد وأصر على رأس الإنسان كما فعلت أنا، فالرأس ليس تصويرا لشخص معين، بل أصبح كونيا وهذا الكلام ليس مني وإنما يتكرر عند النقاد الألمان باستمرار فيما يتعلق بالرأس.

لكن هذا الرأس في بداية الستينيات أصبح يشبه المنظر في بعض اللوحات؟

- صحيح، لأن هناك أشياء كثيرة تشغلني بمصير الإنسان، بالحياة والموت وبالأرض منذ ملايين السنين، لذلك جاءت بعض اللوحات التي تشبه المنظر وعليها كتلة تشبه الرأس (تأويلا) وكأنه حلم آدم أو النطفة الأولى لظهور الإنسان. إن هذه المشاعر حسية وفيها بعض الغيبية.

لقد حملت تلك اللوحات المذكورة هذا الحلم الإنساني منذ البداية، فتلاحظ في تلك الأعمال، وكأن الزمن قد توقف وبقيت هذه الأشياء كالصلصال كما جاءت في قصة الخليقة. إن هذا الإحساس بالوجود، بالكون، بالفرح، بالفجيعة وبالحب لا يزال يلازم تجربتي، لذلك أعتبر نفسي من الفنانين الذين ربطوا مصيرهم بمصير الإنسان، فعبرت عنه بالخط، واللون في أعمالي الفنية.

الأرض، الوجوه، الغربة، ما الذي يربطها بالرحم الذي تحدثت عنه؟

- يقول: عادة يرتبط الإنسان عندما يكون صبيا بالأم والأب، لكن ما حدث لي، أن (أرضي) أصبحت بمنزلة الرحم الحسي عندي، وهذا ليس وصفا أخلاقيا إنما هو ارتباط روحي وجسدي، وقد بدا هذا واضحا في إشاراتي الأولى في لوحتين قمت برسمهما العام ١٩٧٢، وقد رسمت لأول مرة (وجهي)، فجعلت من نفسي (الرحم) وربما كان ذلك تعبيرا عن الارتباط بالأرض وبالتراب وبالطبيعة، فالغرفة التي اخترتها لم تؤثر فيّ، فالاتصال الروحي بقي مستمرا مع أرض الوطن ومع تقدمي الآن في العمر أشعر كأن الدائرة قد تقاربت من الانغلاق في العودة إلى التراب المذكور.

هذا هو شعوري الذاتي، فالأم لم تصبح وحدها في (الرحم)، بل تعمم ذلك إلى التراب والأرض، وأود أن أشير إلى فكرة كانت دائما تساورني وهي فكرة الوطن. فمثلا يعتبر منظر بلادي وطبيعتها مشهدا (مؤنثا) فاستمرار الخلق مرتبط بالرحم، وعندما تموت الأم (الرحم) تموت الخليقة، فالإلحاح على الرحم مرتبط بالخلق، ومع الوقت يأخذ أشكالا أخرى، وفي حالة الوعي تصبح الأرض هي الأم (الرحم).

> "النقاد الألمان يتعاملون معي كمبدع عربي، وهذا جانب من التكريم، على عكس ما يحدث في فرنسا، عندما يبدع فنان عربي، يعتبرونه فرنسيا وليس عربيا."

نلاحظ في لوحاتك أنك تمزج الفرح بالحزن، الموت بالحياة، السكون بالحركة، وهذه الحالات ما زالت تلازم تجربتك منذ الستينيات وحتى الآن، وعلى الرغم من هذه الحالات ما زلت تتنفس الفرح، ما رأيك في ذلك؟

إن الفرح يرتبط عندي بالحزن، أي تكامل الشيء بالتضاد، وربما الحزن البادي له أسباب خاصة عندي، فالنكسات والهزائم التي مرت علينا وما نتج عنها لا أستطيع شخصيا أن أتخلص منها بسهولة، لأنها بالنسبة لي، تمثل الضمير، مثل القضية الفلسطينية والوضع العربي، وضياع آمال الخمسينيات والستينيات، فالتعبير عن هذه القضايا يأتي عبر قنوات عفوية على القماش والورق.

مارست عدة تقنيات: (تصوير، نحت، حفر)، أي هذه التقنيات أقرب إلى نفسك؟

- يقول: لا يوجد فرق بين هذه التقنيات، إنها وسائل تعبير مختلفة، نعبر عنها بتقنيات ضرورية لإعطاء (العمل) خصوصيته، فما نقوم به في الحفر، لا نستطيع أن نقوم به،أو ننفذه (بقلم الرصاص أو المائي أو الزيتي)، لأن كل تقنية تعطي جوابا خاصا، فالتقنيات المختلفة تشكل بالنسبة لي طرقا ضرورية في عملي الفني، وأنا أستعمل (النحت أو المائي) فقط عندما أشعر بشوق ضروري لممارسة تلك التقنية.

على ذكر النحت، سبق أن عملت بتقنية النحت في مرحلة الخمسينيات، وعلى ما أذكر من خلال ما قرأته عن تجربتك، أنك نلت الجائزة الأولى في معرض فناني القطر العربي السوري «معرض الخريف» العام ١٩٥٦م، عن تمثال (الجوع) الموجود حاليا في المتحف الوطني بدمشق، أين أنت الآن من النحت؟

- هذه كانت فكرة عابرة، وعلى الفنان أن يختار المادة المثلى، فإذا نجحت بالقليل نجحت بالكثير، وأذكر بأنني قد قلت لصديق نحات في برلين، إنني أريد أن أنحت بعض الشيء، فنظر إليّ بدهشة وأشار إلى لوحة كبيرة تمثل أحد الرؤوس التي رسمتها، وقال إن رأسك هذا المرسوم على اللوحة هو نحت، وفهمت ما قاله واكتفيت.

إذن كيف تربط ما بين الموضوع والتقنية؟

- الموضوع هو الذي يحدد التقنية اللازمة، وأعتقد أن التقنية والموضوع هما وحدتان عاملتان، والفنان هو الذي يقررها وإذا حدث انفصام بينهما فإن العمل الفني يكون فاشلا.

كيف تختار الموضوع؟ أو بمعنى آخر هل تعيش الموضوع قبل أن تنفذه أم بعده؟

- بالتأكيد أعيش الموضوع قبل أن أنفذه، لأن الموضوع هو ذاتي، ولا يوجد فرق بين ذاتي والموضوع، فأنا أختار الموضوع وأعطيه ذاته، وهناك ما يشبه الحوار ما بين الخارج والداخل، حتى يأتي الخارج إلى داخلي وأعطيه معناه ويخرج من قنوات جديدة، هي أنا، وإذا كانت هي أنا، فهي صالحة للآخرين، لأنني جزء منهم لذلك فأنا أعيش اللوحة بكل مراحلها.

قمت في شهر أبريل من العام ١٩٩٨، بإهداء خمسة وسبعين عملا فنيا لأطفال فلسطين، وقد عرضت هذه الأعمال في جامعة بير زيت ومركز خليل السكاكيني في رام الله، ما الذي أردت قوله من خلال هذه الأعمال لشعبنا العربي في فلسطين؟

- هذه الأعمال تعبر عن تضامني ووقوفي ومساندتي لفلسطين وللفلسطينيين في محنتهم الإنسانية، وهي تعبير أيضا بالوقوف إلى جانبهم ضد سياسة الاحتلال المستمرة لعزل فلسطين، وإبعادها عن الحضور القومي والثقافي في العالم.

ما موقف الفنان مروان باشي من التطبيع مع العدو الصهيوني؟

- إن فكرة التطبيع هي أحد الأمور التي تخطط لها الصهيونية وبشكل مدروس لأن هنالك حلما صهيونيا بالسيطرة الجغرافية والاقتصادية والثقافية على هذه المنطقة، وأعتقد أن علينا أن نكون حذرين جدا في ما يسمى بالتطبيع، وألاحظ أن هناك تأويلات كثيرة في هذا الخصوص وأنا شخصيا ضد التطبيع مع العدو الصهيوني، ومن تابع الانتخابات الصهيونية الأخيرة يصل إلى نتيجة مفادها أن هذا العدو لا يريد السلام بل يريد قتل وتشريد أهلنا في فلسطين، وزيادة عدد المستوطنات وزيادة مصادرة الأراضي واحتلال أراضي الغير، فإذا كانت هذه العملية الحسابية واضحة، فإن التطبيع على الأمدين القصير والبعيد، يكون فقط في حسابات الحلم الصهيوني.

اخيرا كونك فنانا عربيا يقيم في المانيا، كيف يتعامل النقاد الألمان معك؟ هل يتعاملون معك كونك عربيا أم المانيا؟

- النقاد الألمان يتعاملون معي كمبدع، لأن القيمة هي لعملي ومفرداته، كما يقول النقاد الألمان ر(إنني رسام فرادي) وهذا القول ليس لأني عربي أو ألماني فالنقاد عندما يكتبون عني يشيرون في كتاباتهم إلى أنني عربي، وهذا من جانب التكريم، لأن هذه هي الحقيقة، وعلى عكس ما يحدث في بعض البلدان الأوروبية الأخرى، فعلى سبيل المثال، في فرنسا، عندما يبدع فنان عربي يعتبر هذا الفنان في نظر الفرنسيين فرنسيا وليس عربيا ◆

www.syria-online.com/finearts

الموقع الرسمي لجمعية الفنون الجميلة السورية، يزودك هذا الموقع بمعلومات كثيرة ومهمة عن أشهر الفنانين التشكيليين السوريين، كما يعرض لهم مجموعة من أهم وأشهر أعمالهم.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

سعى الفنان التشكيلي السعودي منذ بداياته الأولى إلى تأكيد هويته وشخصيته الفنية حيث استمد عناصر موضوعات لوحاته من موروثه وبيئته الغنية، محاكيا بذلك معطياته الحياتية من العادات، والتقاليد الاجتماعية، ولذلك فقد برزت الأعمال التشكيلية السعودية في مشاركتها للنهضة الشاملة وطرح الفنان التشكيلي رؤيته مؤكدا مواكبته للعصر الذي يحياه.

ولا يتعدى عمر الحركة التشكيلية في المملكة العربية السعودية قرابة الأربعين عاما، حيث كانت المنطلقات الأولى للبعثات الدراسية للتربية الفنية تفرض نفسها لترتبط بإنشاء المؤسسات التعليمية في المملكة، والتي أسهمت بلاشك في صقل المواهب الفنية الشابة.

عادل ثابت - مصر

من أعمال الفنان زمان محمد جاسم

تأكيدا للتفاعل بين المبدعين العرب

ثلاثون فنانا سعوديا يعرضون في القاهرة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتشابه التجارب الأولى عند الفنان التشكيلي في السعودية مع مثيلاتها عند الفنانين العرب. هكذا يذكر عبدالرحمن إبراهيم السليمان في كتابه «مسيرة الفن التشكيلي السعودي» فقد بدأ الكثيرون ممارسة الفن قبل أن يتلقوا دروسا فنية وافية تعينهم على تحديد رؤاهم أو مسالكهم الفنية، وبدات التجارب الأولى محاكية أو خيالية ومن الذاكرة (اجتهادية) حيث الطبيعي، والبيئي أو الاجتماعي أو الذاتي، ونظرا لاختلاف وتنوع طبيعة المملكة فقد ظهر هذا التنوع في الشكل، وانعكس على اللوحة الفنية، والرسام يوثق أو يعبر عن مكانه أو محيطه، فالبيئة في المنطقة الجنوبية لها خصوصيتها من أرض خضراء، وجبال شاهقة، ومعمار متميز تمثل في أعمال عدد من فناني «أبها» كعبدالله الشتلي، وسعود القحطاني، وحسن عسيري، وفايع الألمعي وغيرهم.

فقد رسم الفنانون طبيعة مناطقهم أو مدنهم مسترجعين تارة الذاكرة مثل «صفية بنت زقر» الصندل، والعبيد، أو مستفيدين من إمكانات تساعدهم على توثيق أو تسجيل مشهد ما. لقد أخلص عدد من الفنانين والفنانات التشكيليات لهذا التوجيه وتجاوزه آخرون بحثا عن صيغ أكثر تحديثا، إلا أن أسماء من أجيال مختلفة يحركها الحنين نفسه إلى الماضي لتبدأ تجربتها، ومشوارها الفني بالمحاكاة، والتسجيل والتوثيق.

وتتولى الرئاسة العامة لرعاية الشباب مسؤولية حركة الفنون التشكيلية بالمملكة العربية السعودية، وتقوم بوضع الخطط السنوية والخمسية لأنشطة الفنون التشكيلية المختلفة، بما يتلاءم مع دفع الحركة إلى الأمام والوصول بها إلى أعلى الدرجات.

وتتركز هذه الخطط على محورين أساسيين:

الأول: يتضمن أنشطة الفنون التشكيلية المحلية حيث تقيم الرئاسة سلسلة من المعارض والمسابقات سنويا داخل المملكة.

أما المحور الثاني فهو المعارض الدولية التي تقيمها الرئاسة العامة بالدول المختلفة كتعريف بفنونها ضمن إطار الأسابيع الثقافية أو أسابيع الإخاء أو المهرجانات الثقافية. ولقد أقامت الرئاسة العديد من هذه المعارض في ألمانيا والسويد، والمغرب، وتونس، والجزائر، والأردن، والكويت، وقطر، وسلطنة عمان، والإمارات العربية المتحدة، ودول عدة أخرى.

وآخر هذه المعارض أقامته الرئاسة العامة للشباب وكالة شؤون الشباب بالإدارة العامة للنشاطات الثقافية بالتعاون مع بيت الفنانين التشكيليين الذي يرأسه الفنان التشكيلي هشام أحمد بنجابي، أقيم هذا المعرض بالقاهرة بقاعات مركز «رامتان الثقافي»، وهو المكان المختار لمتحف عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، بما يمثله من قيمة تاريخية.

جاء هذا المعرض للفنانين السعوديين أعضاء بيت الفنانين التشكيليين بجدة كإحدى المشاركات العربية من منطلق الإيمان بأهمية التواصل ومد جسور التعاون بين مبدعي البلدين العربية، وشكل من أشكال التقارب والالتحام التي تهدف إلى تحقيق أكبر قدر من الانسجام والتفاعل بين المبدعين العرب.

شارك في هذا المعرض ثلاثون فنانا هم: هشام أحمد بنجابي، سعيد محمد العلاوي، عبدالله نواوي، عبدالله حماس، سعيد قمحاوي، محمد الأعجم، طه صبان، مفرح عسيري، عبدالرحمن المغربي، صديق واصل، عبدالله الشاهر، محمد حيدر، أحمد عبد رب النبي، نبيل نجدي، خالد سليمان المرزوق، محمد علي الشهري، نادية رشاد، أحمد فلمباق، محمد سيام، محمد إبراهيم رياط، يوسف جاها، علي الطخيس، عبدالله الشلتي، زمان محمد جاسم، مهدي الجريبي، سلوى عبدالله يوسف حجر، رنا أحمد إسكندر، سيماء سعيد سالم عبدالجبار، فهد سالم حميدي باسودان، عبدالله عبد المحسن المرزوق.

وبنظرة عامة إلى المعرض يمكن للمتلقي أن يلحظ من النظرة الأولى أن هناك شبه إجماع على التأكيد على حضور عنصر الموروث الشعبي المحلي بيد أن في الأفق اختلافا جوهريا في الأداء، سواء كان ذلك عبر الخامة التي يستخدمها الفنان في التعبير عن موضوعه، والخامة هنا قد تفرض على الفنان نوعا معينا من الأداء مثل الفنان «عبدالله حماس» الذي يستخدم في لوحاته عدة مربعات خشبية بارزة ملونة وبداخلها عناصر ومفردات من الحياة اليومية، أو في المدرسة الفنية التي ينتمي إليها الفنان، ويعبر عن منتجه الفني عبر اتجاهات هذه المدرسة كالتكعيبية التي يقدم بها الفنان «محمد سيام» أعماله حيث يعبر عن الإنسان في حياته اليومية، الإنسان المحمّل بالهموم التي لا تنتهي، لكنه بحسّه الفني الرقيق وألوانه البراقة، تمكن من توصيل هذا التعبير الحزين إلى المشاهد كأنه فانتازيا إنسانية رقيقة من خلال تكسير الشخوص وما حولها في خطوط، وألوان تكعيبية... واسمحوا لي أن أقدم لكم نماذج من هذا المعرض:

تتسم أعمال الفنان «هشام أحمد بنجابي» بالأكاديمية في تصوير عناصره، وقد يبدو هذا لمن يشاهد أعماله للوهلة الأولى، لكن المدقق لها يشعر بالفكر الفلسفي خلف هذا الاتجاه الذي ضمنه الفنان كل أسراره وخبرته الفنية، فهو قد تمكن من الخروج من الأكاديمية أو أسلوب (الرياليزم) أو النقل الحرفي من الطبيعة إلى التعبير من خلال الأسلوب الذي هضمه فنيا جيدا واستوعبه تماما. ثم راح يخرج ما في جعبته من رصيد فني متميز ويضفي به على لوحته الأمر الذي أخرجه بعيدا جدا عن النقل الحرفي، لأنه أسقط من عنده على اللوحة فكره

لوحة للفنانة والكيميائية رنا أحمد اسكندر

من الموروث الشعبي التجريدي - من أعمال الفنان محمد سيام

تجريد مستوحى من العنصر الشعبي للفنان طه صبّان

ورؤيته الفنية، وتقنيته مما أسبغ على أعماله صفة التميز.

أقام هشام بنجابي معرضه الأول الشخصي عام ١٩٧٦ «بتورنتو في كندا» ثم أعقبه بمعرض آخر بقاعة «ردك بلازا» ١٩٨٢، أما المعرض الثالث فكان بقاعة «رؤى عام ١٩٩٤»، هذا بخلاف اشتراكه في بينالي الكويت العاشر ١٤٠٤هـ ومعارض جماعية أخرى عدة، وله مقتنيات وجوائز أهمها جائزة تقديرية من الرئاسة العامة لرعاية الشباب عام ١٤١٦هـ.

ولد الفنان طه صبّان في مكة المكرمة ١٩٤٨، وهو رئيس ومؤسس بيت الفنانين التشكيليين بجدة منذ عام ١٩٩٢ - ١٩٩٤. المشرف العام على آتيليه جدة.

يتميز أسلوب الفنان طه صبّان بالتجريدية الملونة، وكان من حسن حظي متابعة أعماله منذ فترة طويلة... لكن أعماله المعروضة في هذا المعرض تطورت بشكل واضح، سواء من ناحية تجريد المفردات، والتقنية البارزة ثم إعطاء صبغة الظل، والضوء على أعماله مما يؤكد أنه مازال متمسكا بالظروف الحياتية المحيطة به، فتتحول العناصر عنده إلى أشكال دائرية، ومربعة، ومستطيلة ويتحقق معها فكرة الفاتح والداكن، واستقرار الشكل على أرضية اللوحة مما نشعر معها بثقلها المتوازن.

وهو مرشح الآن من قبل الرئاسة العامة لرعاية الشباب في ترينالي الهند وآخر ما حصل عليه من جوائز هي الجائزة الكبرى لمسابقة الجنادرية ١٩٩٩.

«محمد حيدر» من الفنانين المتحركين دائما، والمتنقلين في كل بقعة لعرض أحدث تجاربه الفنية، وعلى الرغم من وصوله إلى مستوى أداء جيد جدا في أعماله فإنه يطمح كثيرا إلى الأفضل، يعمل في مرسمه لفترات طويلة يوميا.. فهو يصور الطبيعة بتوهجها وتفجرها، اللوني الرائع كأنما يريد أن يقول لنا إن الدنيا رائعة، وجميلة، وزهورها الملونة تضفي على حياتنا الرقة والابتسامة وتبعد عنا وعن حياتنا المشاكل، أو قل إنها تخففها، يصور محمد حيدر المناظر الطبيعية في جرأة الواثق من اللون واللمسة... قدرة المتمكن صاحب الفكر الخاص في معالجة الطبيعة وتقديمها للناس في أبهى صورها، يستخدم أحيانا الفرشاة العريضة للمسات اللون الواسعة، وأحيانا أخرى يقوم بعمل اللمسات الأخيرة في اللوحة بسكين الباليت التي تضفي على المنظر ربيعا دائما من خلال تلك الألوان البراقة الزاهية المتناسقة.

شارك الفنان محمد حيدر في كثير من المعارض العامة للرئاسة العامة لرعاية الشباب وجمعية الثقافة والفنون وبيت التشكيليين في مكة، والإسكندرية وأبها، كما شارك في مسابقة الرئاسة العامة لرعاية الشباب بمناسبة مرور مائة عام على تأسيس المملكة العربية السعودية وآخر معارضه بينالي بيروت (الفن الحديث في القرن العشرين) وحصل على العديد من الجوائز وشهادات التقدير وله مقتنيات في متحف عبدالرؤوف خليل وفي مدينة الطيبات ومقتنيات خاصة.

«نادية رشاد» من مواليد مكة المكرمة حاصلة على بكالوريوس الآداب قسم لغة عربية جامعة الملك عبدالعزيز بجدة، وهي الآن مشرفة تربوية بمكتب الإشراف التربوي، وعضو بيت الفنانين... تتسم أعمالها باستلهام لقطات معينة من الحياة وتحويلها إلى لوحة تحمل سمات المدرسة السيريالية، فهي قادرة على تحويل أمواج البحر من الاندفاع الشديد القوي إلى أوراق زهرة متفتحة تعبر عن الرقة والعذوبة وجمال الانسيابية والتكوين المحكم الهلامي ولم يعرف المتلقي أن هذه اللوحة تعبر عن أمواج البحر لا الإنسان الذي يسبح أسفلها مما يؤكد قدرة الفنانة على تحويل اللحظة الشديدة الاندفاع للأمواج إلى وردة متفتحة تنبض بالسيريالية الحالمة.

أقامت الفنانة «نادية رشاد» معرضا شخصيا بدرة العروس ضمن فعاليات المهرجان السياحي بجدة عام ١٩٩٩ كما اشتركت في معرض أصداء ٢٠٠٠، ٢٠٠١ بأتيليه جدة للفنون الجميلة تحت إشراف بيت الفنانين التشكيليين هذا بالإضافة إلى المعارض التي ينظمها البيت بجدة وخارجها.

«أحمد فلمبان» تتلمذ على يد الأساتذة جنتيليني - بيانكي - وشاروكي - ودل قوريشو وحصل على بكالوريوس الرسم من أكاديمية الفنون الجميلة بروما عام ١٩٧١ وفي العام نفسه حاز جائزة «مينرفا» كأحسن طالب في قسم الرسم، وفي عامي ١٩٧٦، ١٩٧٧ أقام معرضين شخصيين أولهما في النادي الثقافي للسفارة الإيطالية بجدة، والثاني بصالة (إنتيلامي) بارما إيطاليا فضلا عن معارضه المشتركة العديدة في جدة والكويت وبغداد والرياض والأردن وبيروت والطائف والجمهورية التشيكية والدوحة (قطر) والقاهرة في ترينالي مصر الدولي الثالث لفن الجرافيك.

تتميز أعمال «فلمبان» بأنه يلتقط موضوعاته الملونة كأنها من خلف زجاج منقوش أو هطل عليه المطر... متجئ الوجوه عنده مكسوة بالهلامية أو عدم الوضوح الكافي في خطوطها الخارجية مما يستدعي المتلقي لأن يفكر فيها مليا، ويطرح من عنده تساؤلات عدة حول طبيعة الموضوع المصور وزمانه ومكانه... والحالة النفسية التي بها أشخاص لوحاته، فهو بذلك يقوم بعملية إشراك كاملة للمشاهد لأعماله الأمر الذي يخلق حوارا وجدلا بين موضوع الفنان المُصور والمتلقي... وهذه أسمى رسالة يمكن أن يقدمها الفنان لجمهوره.

«علي الطخيس» يعمل في النحت، والنحت عند علي الطخيس له سماته المميزة فهو يستشف عناصره أيضا مثل كل الفنانين من الإطار الاجتماعي لكنه يدخله في خزينته الفنية لدراسته، ثم يخرج العمل إلى الحياة حاملا معه كل السمات النحتية التي يستمتع بها مشاهدو أعماله... ولعلي الطخيس مُجسم ميداني في حديقة المنتزه أمام المتحف الوطني بعمان في الأردن، كما أقام مجسما ميدانيا آخر في رانسانا محافظة البترن النبان. ويضم متحف عبدالرؤوف خليل بجدة أربع عشرة قطعة نحت من أعماله، وله العديد من المقتنيات في رعاية الشباب والجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون وبعض الشخصيات البارزة في جدة والرياض والدمام.

للنحات علي الطخيس

حصل علي الطخيس على دبلوم معهد التربية الفنية، كما حصل على دورات تدريبية في مجال التربية الفنية، وهو من الأعضاء المؤسسين لمرسم نادي الدرع بالدوادمي.

فاز بجائزة المحكمين الدوليين في بينالي أنقرة الأول ١٩٨٦ تركيا، كما فاز بجائزة النحت الثالثة في بينالي مسقط الثاني عُمان ١٩٩١ والجائزة التقديرية في بينالي الشارقة الأول ١٤١٣هـ والإمارات.

«رنا إسكندر» حاصلة على بكالوريوس كيمياء حيوية - كلية العلوم، التصوير عندها يقترب من النحت البارز، فهي تحاول إبراز نتوءات الحجارة بألوانها المختلطة بالطحالب والرمل، وأمامها فروع شجر جافة وأعتقد أنها تقصد معنى فلسفيا من وراء هذا التعبير، فقد يكون الهدف التعبير عن قاع البحر بما فيه من أسماك قد تكون وحيدة لم تجد صديقة لها تؤنسها وحدتها فاللوحة في شكلها العام هي بمنزلة بقايا طحالب وحجارة... ويبدو أن مادة الكيمياء الحيوية التي درستها الفنانة رنا قد انعكست آثارها على هذه اللوحة فراحت تؤكد ألوانها لتبدو معبرة عن فلسفتها التي ترغب في التعبير عنها.

اشتركت رنا في معارض عدة منها: تباشير ملونة ومعرض الفن المعاصر السابع والفن للإنسانية والمقتنيات ومعرض رعاية الشباب وأحدث معارضها مسابقة ملون السعودية.

حصل الفنان «عبدالله عبدالمحسن» على بكالوريوس فنون من الولايات المتحدة الأمريكية وهو يشغل منصب المدير الثقافي والفني برعاية الشباب بالشرقية وهو يتبع مدرسة التجريد والتسطيح فهو يحاول إثراء سطح لوحاته بكمية كبيرة من الألوان الداكنة والفاتحة ليحقق بها نظرية الضوء والظل بطريقته الخاصة وهو فنان لمّاح... مثل كل الفنانين الذين ينتهجون (التجريدية) خلاصا لهم وتعبيرا عن أفكارهم... فالفنان التجريدي عادة ما يلاحظ بدقة شديدة كل ما يقابله في الشارع، والمكان، والسيارة، والقطار... يحاول جاهدا استخلاص جزيء صغير ويحاول تجسيده وتكبيره وإلقاء الضوء عليه وإعادة صياغته من جديد ليخرج إلى الوجود التشكيلي بعنصر جديد يعالجه بطريقته وتقنيته الخاصة، والفنان عبدالله عبدالمحسن... من هؤلاء الفنانين الذين يختطفون اللحظة، تماما كآلة التصوير التي تسجل الحدث السريع لكنه هنا يعيد صياغته في قالبه الشخصي مضيفا إليه خبرته وأسلوبه.

اشترك عبدالله في معارض رعاية الشباب بالدمام والقطيف والرياض والخفجي، كما أشرف على عدد من الدورات برعاية الشباب وهو محكَم مسابقات ومصمم، ومثّل السعودية في العديد من المناسبات الفنية والتشكيلية ◆

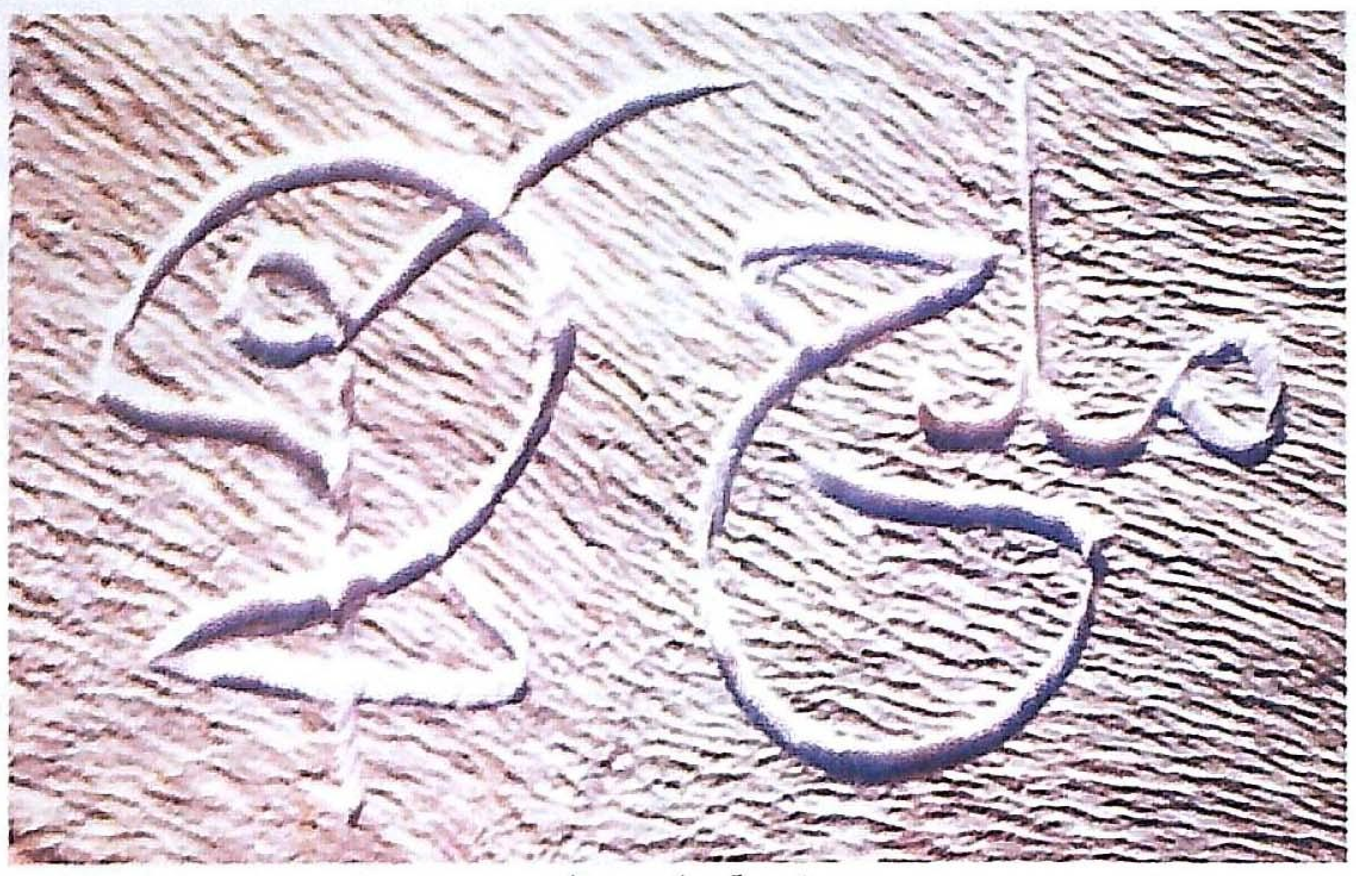
http://www.zaman.itgo.com.

موقع للفنان السعودي زمان محمد جاسم، يعرض فيه سيرته الذاتية، وأهم المعارض التي أقامها وشارك فيها، بالإضافة إلى عرض مجموعة كبيرة من لوحاته.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه تجربة فنية جديدة أنجزها الفنان الفرنسي «جان - لو دو سوفرزاك»، والفنان الأردني محمد أبو عزيز، بطلها الملح، تجمع بين الرسم والتخطيط والتصوير الفوتوغرافي، في إطار الفن المركب الذي يحاول كسر إطار اللوحة والخروج إلى الطبيعة والتعامل مع مادتها الحية بشكل مباشر لا يختلف اثنان على أهمية الملح في حياتنا اليومية، هذا المركب الكيميائي الذي يتكون من عنصرين هما: الصوديوم والكلور، والموجود في الطبيعة على شكل كتل كبيرة تحتوي على ملايين البلّورات المكعبة، التي يغلب عليها اللون الأبيض المُضيء إن كانت خالية من الشوائب، نقية.

عمان - جعفر العقيلي


لوحة: ملح - حلم

مقولات الملح:
تجربة فرنسية - أردنية مشتركة

ليس من باب المصادفة أن ينال مركب (كلوريد الصوديوم) اسم «الملح» بالعربية، فثمة ما يجمعه بـ «الملاحة» التي اشتهرت بها النساء العربيات منذ عمق التاريخ، فـ «المليحة» التي أشار إليها الشاعر:

قُلْ للمليحةِ بالخمارِ الأسودِ
ماذا فعلتِ بناسكٍ مُتَعبِّدِ

هي المرأة التي تنال حظا وافرا من الجمال، بتعدد عناصره، شكلا وجوهرا، لذا فوجودها ضروري ضرورة بقاء الجمال واستمراريته، وفي غيابها يخلو مشهد الطبيعة من الدهشة والإثارة، على الرغم من روعة العناصر الأخرى التي تشكله.

وهكذا هو الملح، صاحب النكهة السحرية التي يتفرد بها، «الكائن» الذي يحيل أي (طبخة) إلى وجبة بفتح الشهية إن أُضيف إليها، وإلى (مجرد طعام) لا يثير انتباه أحد، إن افتقر إليه، بحيث تغدو المائدة التي تتجاهل الملح، مائدة يتيمة، لا تنال رضا أحد ولا يعول عليها!

هذه هي علاقتنا بالملح ،علاقة براغماتية انتفاعية، الملح فيها ليس أكثر من وسيلة لتلبية رغباتنا، وكل الحضور هنا للذائقة «اللسانية» دون سواها.

أما المركز الثقافي الفرنسي بعمّان، فقد قرر أن يطور هذه العلاقة، بعيدا عن المألوف لصالح «الذائقة البصرية» فاحتضن ورعى تجربة فنية إبداعية بمشاركة المصور الفرنسي (جان لو دو سوفرزاك) والفنان التشكيلي الأردني (محمد أبو عزيز)، هي الأولى من نوعها عربيا، وبطلها «الملح».

التجربة التي حملت اسم (مقولات الملح) جديرة بالتناول، والعرض، فقد بدأت عندما اتفق الفنانان في الذهاب إلى الطبيعة، بعيدا، حيث أعمق - أخفض منطقة على وجه الكرة الأرضية: البحر الميت.

هذا البحر الذي يحيا في وجدان الناس وذاكرتهم على الرغم من أنه (ميت)، وعلى الرغم من ألا حياة فيه كباقي البحار، لا أعشاب، لا أسماك. ولا حتى «لآلئ». منجم لا ينضب للملح الذي يتوزع في كل الأرجاء، خصوصا على الشاطئ الشرقي منه.

من هناك بدأت التجربة، أن يقوم الفنانان بوضع الأطر الأولية، والتخطيطات للوحات التي يشكل مادتها الملح الممزوج بالتراب متعدد الألوان، ثم يوظف الفنان محمد أبو عزيز جماليات الخط العربي ويبرزها بأن يكتب مقولاته المتفق عليها على سطح الملح، ليجيء دور المصور الفرنسي (لو دو سوفرزاك) الذي يلتقط صورة للوحة، يؤبدها فيها.

والجديد في التجربة اشتمالها على ثلاثة فنون هي الرسم والتخطيط والتصوير الفوتوغرافي، فضلا عن أن اللوحات هي جزء من الطبيعة، مادتها الخام الملح، والتراب، من دون حاجة الى ألوان أو قماش أو خشب...إلخ.

تتدرج ألوان التراب المحاذي لشاطئ البحر الميت من الأبيض الناصع مرورا بالأصفر الفاقع، فالبني الفاتح حتى الأسود الرمادي.

في تقديمهما للمعرض الذي ضم أربعا وعشرين لوحة مصورة بحجم واحد، قال الفنانان: «في موقفنا هذا، نحن نرغب في أن نسدد ما يترتب علينا تجاه الملح حاكم مصير الناس منذ فجر التاريخ، فمن دونه ما كان لنا - نحن بني البشر - أن نكون في هذا العالم ولا في غيره، ومن دونه لم يكن لنا من سبيل لأن نشرب ،أو نأكل، أو نتكاثر ، أو نحلم، أو نفكر ، أو نتواصل، حتى ولا أن نكتب، فكيف الأمر إذن إن تعلق بفن الخط والتصوير؟!

ومن دون الملح ما للحياة من معنى أو طعم، لأنها لن تكون أصلا، فكان (بلين) قديما يقول عنه : «إنه شمس إلهية»، على الرغم من أنه لم يكن في ذلك الوقت من الحضارة ما يكفي ليعطي للملح صفة القدسية، وفي يومنا هذا. وقد أصبح أمرا لا يلتفت إليه فقد نفي في علبة ذاكرتنا، على الرغم من أنه ومنذ قرن من الزمن كنا قد وجدنا له أربعة عشر ألف استعمال صناعي».

ويضيف الفنانان: «... ولقد رغبنا في أن نقدم له تقديرنا المتواضع، وهذه المخططات العابرة، والتي تشربتها بلوراته التي ستحتفظ بذكراها أكثر من أي جهد إنساني آخر في هذا السبيل، وذلك لأن الملح رمز للعصيان على الزمن، وعلى الفساد، وهذه الخاصية بالذات هي التي تجعله مكروها من قبل الشيطان...!».

ويصف (لو دو سوفرزاك) الفنان أبا عزيز وهو منهمك في الرسم والتخطيط: «مستلق نصف استلقاءة، على حصيرة من الملح الساخن، شبه ساكن، قناص موقوف في زحفه، ردد أبو عزيز هذه الجملة «لنترك ظلنا ونحلم...!»، ولكن ظله أبى الاستماع إليه، فبقي ملاصقه كحاجّ من الرصاص الذائب بالشرارات البلورية.

امتدت الحرارة البيضاء، وأزّ الملح، ولكن محمد أبو عزيز لم يبال، كشف عن المواد وتعرجات الملح، رسم، لمس، خدش، نقش، نفض غبار الملح، حطّ... حلّ المساء، وغلب ظل الخطاط التعب، فذوى في تخوم حقول الملح، إلى الشرق، نحو جبال (الطفيلة)، في حين ثابر الخطاط في عمله، ولوقت متأخر من الليل في تبديل مواقع الملح...».

ويؤكد المصور الفرنسي «جان لودوسوفرزاك»: «محمد فنان، تسكنه نار داخلية، وهو في الحياة كما هو في فنه، شديد وانفعالي، حساس، وغير متساهل، فخور وبسيط ومحب للمخاطر: المزايا السامية للفنان الحقيقي...».

ويتابع حديثه بقوله: القصة باختصار، إننا لم نلتق إلا قبل أربعة أيام من البدء بهذا العمل، لنضع التوابل لهذه المغامرة المملحة مسبقا وبشكل جيد، ولم يكن باستطاعتنا التواصل إلا بعبارات بسيطة، وبدائية باللغة الإنجليزية بما يكفي فقط للقول (مرِّر لي الملح...!).

نعم فـ (لو دو سوفرزاك) على حق، وكان عليهما أن يواجها احتمالات عدم الفهم والخلافات، وكان هناك الكثير مما يمكن أن يفرقهما، كاختلاف اللغة، والثقافة، الحضارة، وأسلوب الحياة، والفرق في العمر، ومجابهة أحاسيسهما تجاه الأشياء ومتطلباتهما.

فمن الممكن أن تنتهي هذه القصة - التجربة في مستنقعات شديدة الملوحة من خيبات الأمل، لولا صبر الفنانين وفضولهما الذي يضاهي فضول العاملين القدماء في الكيمياء.

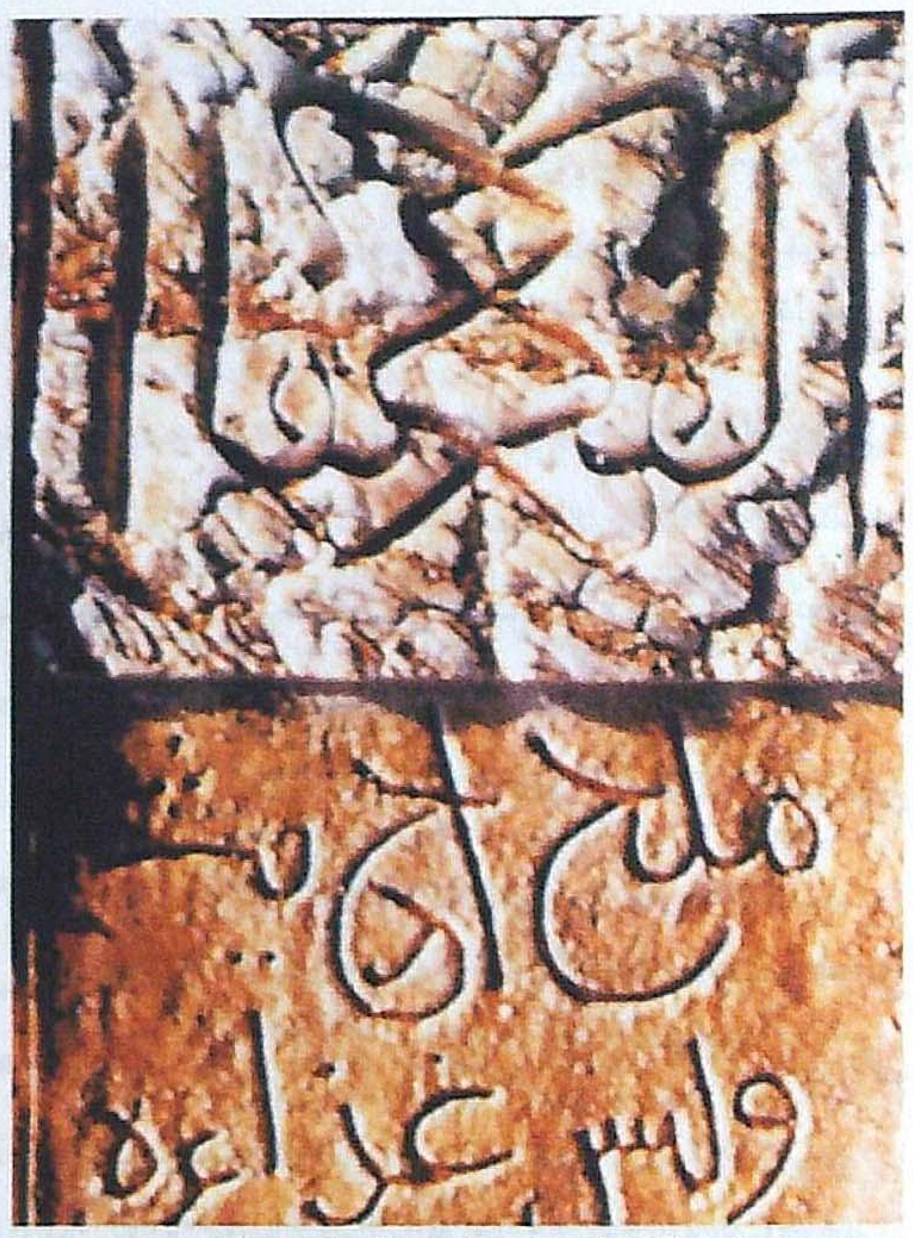
أما الفنان أبو عزيز فيصف (لو دو سوفرزاك) بقوله: «إنسان يمتلك ذهنية عالية والتقاطا صادقا لحقيقة البذرة الأولية التي يخوضها كمرسل وكمرسل إليه، صاحب عينين تلتقطان المشاهد بحساسية ناتجة عن الخبرة الفنية العالية والتفحص الدقيق. إنه يواصل تحريضه على التنوع من خلال التأمل والتأني، فعدسته مختارة بعناية.

(لو دو سوفرزاك) أحد البارزين

لوحة: لنترك ظلنا ونحلم

لوحة: قل كلمتك وتحطم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


لوحة الفكر ملح الحديث وليس غذاءه

القلائل الذين قابلتهم، فهو صاحب فكر ورؤية سباقة لإنجاز أطروحة مشتركة كونية، يُستفاد منها على الصعيد (الزمكاني)، وفي إيجاد عامل الجدل الذي يحوي الملح خارجا، واللغة باطنا، بطرق أكثر توكيدا، وتوثيقها من خلال كاميرته الحساسة.

«... ومعا نصنع من الملح أطروحتنا...!»

ولاشك في أن العمل كان شاقا، فقد أنجز الفنانان مشروعهما وسياط الشمس اللاذعة تلسع ظهريهما، وتضرب وجهيهما، وتستخرج من مساماتهما ما تبقى من عرق، ذلك أنهما كانا مضطرين إلى المكوث طويلا تحت الشمس، من دون ظلال، لتكوين اللوحات، ووضعها في إطارها النهائي، قبل التقاط صور فوتوغرافية لها في اللحظات المناسبة، أي تلك اللحظات التي يكون فيها كل لون قد أخذ حقه واحتل حيزه المناسب بين منظومة الألوان.

وقد مُنحت اللوحات - الصور أسماء هي مقولات مفتوحة المعاني والدلالات تنتمي إلى أكثر من لغة أو ثقافة أو حضارة، حيث اختار الفنانان مجموعة من الأمثال والحكم والمقولات لكبار الكتاب والشعراء والفلاسفة، وذلك بترجمتها من لغة إلى أخرى، فمن الفرنسية إلى الإنجليزية فالعربية، أو الإنجليزية فالفرنسية فالعربية ويعترف الفنانان أن بعض المقولات ظُلمت عند الترجمة، فتحولت معانيها إلى باهتة على الرغم من أنها تحظى بشهرة واسعة في بلادها، وساهم في الترجمة الدكتورة عروبة الراس، والسيد باسكال الذي يجيد الشعر الفرنسي. فضمن أسماء اللوحات:

- النخلة أرض عربية (مظفر النواب).
- الحرد في الحب هو كالملح، لا يجب الإكثار منه (مثل سنسكريتي).
- الإصبع الجاف لا يمكنه التقاط الملح (مثل صيني).
- التماثل هو الموت، والتنوع هو الحياة (باكونين).
- الأزلية هي البحر ذاهبا مع الشمس (رامبو).
- إذا ما احترقتُ
إذا ما احترقتَ
إذا ما احترقنا
فكيف نقود الظلمات
إلى النور؟
(ناظم حكمت).
- ربما أعطاك فمنعك،
وربما منعك فأعطاك
(ابن عطاء السكندري).
- أنتم ملح الأرض، فإن فسد الملح، فماذا يملحه؟! (أنجيل متى).
- من أكثر التفكير في العواقب جبن (الإمام علي بن أبي طالب).
- الفكر ملح الحديث، وليس غذاءه (ديليم هازلت).
- أجمل ما نستطيع أن نعانيه هو أسرار الأشياء (أينشتاين).
- الشك ملح العقل (الآن).

وقام الفنان أبوعزيز بنقش هذه المقولات وتخطيطها على اللوحات الملحية، لتكون جزءا منها.

وقد تفاجأ الفنانان في غير مرة باكتساح أمواج الماء لرسوماتهما قبل أن تلتقط الصور لها، مما حال دون «تأبيد» كثير من اللوحات الجميلة، لموتها مبكرا قبل الاستمتاع بجمالياتها.

وعلى صعيد السيرة، يعد (جان لو دو سوفرزاك) أحد أهم الفنانين التشكيليين في فرنسا، وهو مصور محترف أيضا، اهتم في بداياته بالموضة وهندسة العمارة، ومنذ ست سنوات تقريبا، أعطى كل وقته للملح ولدراسته بمختلف حالاته في العالم أجمع بمشاركة فنانين محليين.

أما محمد أبوعزيز، فهو خطاط ورسام أردني، رسم وكتب في العديد من المجلات العربية والأجنبية، وأقام عددا من المعارض التي تجمع بين التجريد والقصيدة، وأنجز مجموعة مشاريع تُعنى بالطفولة.

يذكر أن المعرض أقيم برعاية المركز الثقافي الفرنسي بعمان، وبدعم من شركة الفوسفات العربية وأمانة عمان الكبرى، ويتنقل حاليا بين عدد من المدن الأردنية ◆

http://www.daratalfunun.org/

موقع دارات الفنون للفنان الأردني عبدالحميد شومان، يضم مجموعة كبيرة من الأعمال الفنية لعدة فنانين تشكيليين ونبذة عنهم وعن معارضهم، بالإضافة إلى فنانين عرب آخرين من تخصصات أخرى.

إن كلا من الفنان وجمهور الفن التشكيلي يواجه اليوم مشكلات الإيصال التي قلما كان لها مساس بفنان وجمهور الزمن الماضي، على الرغم من أن الناس اليوم يعون قدرا أكبر من هذا العالم، تاريخيا، وعلميا وسيكولوجيا. وعلى الرغم من أن لرؤيتهم الخاصة اليوم قيمة أكبر مما كان لها في الماضي فإن تمثيل هذه الرؤية واستيعاب ما تنطوي عليه الأشياء الممثلة أصبحا عملية معقدة.

عبدالهادي الوطيان - الكويت

الفن وسيلة للإيصال

نرى أن تذوق الفن لا يمكن تلقينه، إنما هو ينمو في حس متذوق الفن أو المشاهد عندما يتوافر فيه الاستعداد لذلك، ولا ينمو إلا إذا قام بين المشاهد والعمل الفني الاتصال المستمر، وألغي كل ما من شأنه الوقوف حائلا بين المشاهد والاستجابة للأثر الفني. عندها فقط يتمكن المشاهد من استيعاب العمل الفني والتعرف على أهدافه المختلفة كتمثيل عالم الحقيقة الإدراكية، إيصال تجربة شخصية، أو تحقيق المتعة، وإشباع الحاجة إلى الجمال.

العالم اليوم أصبح مختلفا بالنسبة إلى الفنان، ولم تعد رؤيته محصورة بحدود الأرض، فبوسعه اليوم أن يرسم ما يرى لكن ما يراه الآن قد امتد واتسع إلى العوالم المجهرية والفضائية الشاسعة التي كشفها العلم له. ولما كان إدراكنا لما حولنا في تغير مستمر كان علينا أ ن ندرك أن رؤية العالم الحقيقي قد تختلف تبعا للأفراد والجماعات المختلفة، ومن هذا المنطلق نرى أن عالم الحقيقة الإدراكية إما أن يقع ضمن إطار فن التمثيل الذهني وإما ضمن فن التمثيل الحسي. يقع كثير من الفن البصري ضمن إطار فن التمثيل الذهني وهو أن الفنان يمثل ما يعرفه عن الحقيقة وليس ما يراه، وخير مثال على ذلك المعالجة الفنية الفرعونية مقارنة مع المعالجة الفنية اليونانية، فصورة الرجل الذي اختاره الفنان المصري قد لا تكون مطابقة لأوصاف ومتطلبات في تمثيل الهيئة البشرية لكنها كانت مكتملة جماليا ومقبولة لدى الفنانين المصريين. على العكس جاءت الرسوم والمنحوتات اليونانية واقعية مثالية بما يتفق والرؤية اليونانية، هذه الرؤية تتفق ونظام آخر يهدف إلى إعادة تكوين التجربة الحسية المستقاة من التأمل الدقيق للعالم المادي وهو ما يسمى بطريقة التمثيل الحسي حيث التجربة المادية توصل الصورة بصرية والحواس تمنح الناظر المواد الخام لتصور الشيء على أنه طير أو إنسان أو بحر، وقد تولد حالة الناظر المزاجية وقت الملاحظة انطباعا مختلفا تماما عن مضمون الصورة. كل من التمثيل الذهني والحسي موجود

نموذج للفن اليوناني... واقعي مثالي

نموذج للفن الفرعوني... اكتمال جمالي لا يلتزم بالواقع

في الماضي والحاضر، ولا أحد منهما يتفوق على الآخر.

بعيدا عن عالم الحقيقة الإدراكية، نرى أن لعالم التجربة الذاتية تأثيره الواضح في الفن التشكيلي فبحكم تكونه من أفكار الناس ومشاعرهم، هو مصاغ بقيمهم الاجتماعية وأحاسيسهم وآرائهم في الحياة. وهذا ما يجعل من عملية إيصال الفنان تجاربه الذاتية عملية صعبة شديدة التعقيد، وبالتالي يتعذر على الفنان معرفة ما إذا كانت الصوره الممثلة لحقيقته الذاتية ستكون ذات معنى للآخرين. فعندما يعبر الفنان عن ما هو حقيقي ومادي كالتعبير عن منظر طبيعي لا يجد الفنان صعوبة في الإيصال، لكن في محاولة التعبير عن ما هو حقيقي لكنه ببعد معنوي أو غير مرئي كالتعبير عن المشاعر المختلفة مثل، الحسد والشعور بالغربة وغيرهامن المشاعر أو المبادئ كالحرية... المساواة... العدل. قد يواجه الفنان مشكلة وجود غموض والتباس في المعنى بحد من الفهم والاستيعاب لدى المشاهد. وعلى الرغم من ذلك، هناك محاولات جادة لإيجاد وسائل لإيصال هذه الحقائق غير المرئية بمصطلحات بصرية.

وقد لا يحمل العمل الفني رسالة يراد إيصالها إلى الجمهور وبالتالي لا يتضمن معنى إلاّ أنه يولد في نفس متذوق الفن تجاوبا جماليا ذاتيا. مثل هذه الأعمال معناها يكمن في العلاقات التشكيلية المركبة فيها، ولفهمها يتطلب من المشاهد التعرف إلى الطريقة التي بنيت بها وتحسس النظام الذي يشيدها، كما أن الوقوف على المميزات الفكرية والعاطفية للفنان الذي أوجدها يعطي للعمل نوعا آخر من الفهم، فيحدث بين المشاهد والعمل الفني تجاوب من خلال اللون والشكل والنسيج، بغض النظر عن كل الفوارق سواء الزمنية، المكانية، البيئية، أو الثقافة التي ينتمي إليها، وبالتالي يتحقق له من خلالها المتعة وإشباع الحاجة إلى الجمال.

وفي النهاية يمكننا القول إن الفن كوسيلة للإيصال يملك الكثير مما يفوق على أنظمة الإيصال الأخرى وحتى يتحقق الإيصال بشكل جيد، يجب على كل من الفنان والمشاهد السعي إلى تطوير العلاقة التفاعلية بين كل منهما، والعمل الفني الذي يتطلب إخلاص وصدق الفنان من جهة، وتفهم ووعي المشاهد من جهة أخرى ◆

جاء أوان الرحيل، وبات من حق الجسد المرهق أن يستريح من عناء المعارك التي خاضها لمدة نصف قرن.

رحل بهجت عثمان، رئيس جمهورية «بهجاتوس العظمى» وفيلسوف الكاريكاتير المصري كما وصفه الناقد الراحل د. علي الراعي والذي حول الكاريكاتير من مجرد تسلية إلى فن مُحرض يستطيع صياغة وعي الشعوب.

منذ أن خطا خطواته الأولى فيه في الخمسينيات، انحاز دائما إلى الطبقات الفقيرة والمهمشة، فأصبح صوتهم المخنوق في حلوقهم، ويدهم القصيرة المشلولة عن الفعل، فتبنى أحلامهم، وأفكارهم وعبر عنها برسوماته. بدأ بهجت حياته الفنية مع فناني الجيل الثاني في مدرسة «روز اليوسف» وهو الجيل الذي ضم إلى جواره صلاح جاهين، وحجازي، وصلاح الليثي، وجورج البهجوري، وناجي كامل وإيهاب شاكر، ومحيي الدين اللباد الذين أنجزوا بنجاح مهمة تمصير فن الكاريكاتير التي بدأها في الأربعينيات الفنانان الراحلان عبدالسميع وزهدي العدوي.

وعلى صفحات «مجلة المصور» التي انتقل إليها مع الراحل «أحمد بهاء الدين» في منتصف الستينيات. وصل بهجت إلى أرقى مراحل نضجه الفني والسياسي مع ابتكار مجموعته الشهيرة «الديك والفرخة» و«المجتمع اللغوي» وهي الرسوم التي جرت عليه متاعب كثيرة دفع ثمنها في عصر الرئيس الراحل محمد أنور السادات حيث صدر قرار بمنعه من رسم الكاريكاتير السياسي، وفي ظل هذه الأجواء كان بهجت بين مجموعة من رسامي جيله الذين اتخذوا قرارا بالتوقف عن رسم الكاريكاتير والاتجاه للكتابة، والرسم للأطفال، وهو الاتجاه الذي أنتج فيه بهجت عثمان مجموعة كبيرة من الكتب، والرسوم كان لها أن تحكم مسيرته وتحددها لولا أن صحيفة «الأهالي» الناطقة بلسان حزب التجمع اليساري المعارض في مصر نجحت في إقناعه بالعودة إلى الرسم الكاريكاتيري من جديد وقدم على صفحاتها «حكومة وأهالي» وبعض رسوم كتابه «الديكتاتورية للمبتدئين» أو «بهجاتوس» ومع تأزم المناخ السياسي عاد بهجت من جديد للرسم للأطفال لأن ما يجري على الساحة على امتداد الوطن العربي كله يفوق قدرة أي فنان على رسم الصورة الكاريكاتيرية.

ومن ثم فقد فضل بهجت الرهان على الأطفال «المحرومون من الحلم» وقد نجح رهانه لأن الأطفال وحدهم قدروا صنيعه، حيث نال العام الماضي الجائزة الأولى في رسوم الأطفال التي تمنح باسم السيدة «سوزان مبارك».

هنا شهادات عن الراحل يقدمها فنانون، وزملاء، وأصدقاء ارتبط بهم الراحل وارتبطوا به وكل شهادة تلمس جانبا من اهتمامات بهجت عثمان المتعددة كإنسان، وكرسام، كاريكاتير، وككاتب للأطفال.

سيد محمود حسن - مصر

شهادات عن الفنان الراحل

بهجت عثمان.. فيلسوف الكاريكاتير الساخر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بهجت المبتسم دائماً إلى الحياة

إيهاب شاكر
الوحيد الذي يستحق لقب الإنسان الأول

في مسيرة بهجت عثمان التي أعرفها جيدا يلفت نظري عدة أمور، أولها إنسانيته الرحبة، فقد كان إنسانا حقيقيا، بل هو في نظري الوحيد الذي يستحق أن يأخذ لقب «الإنسان الأول» فأنا في غيابه أفتقد «حضنا وحنانا» يكفي للعالم كله، هذا على المستوى الشخصي وهو مستوى يفسر تنوع صداقات بهجت وتعددها فقد كانت له صداقات في جميع أنحاء العالم لأنه شديد الحساسية تجاه الآخرين وله قدرة فذة على استشعار حاجاتهم، وكانت حاجاته تغيب دائما في ظل تواضعه الجم ومرحه الدائم فقد كان «ابن نكتة» بالمعنى الحقيقي وله حضور كاريزمي الطابع يطغى على أي حضور آخر.

وعلى المستوى الفني كان بهجت عثمان دائم البحث عن الجديد فهو أول من ابتكر مدرسة النقد الفني بالكاريكاتير من على صفحات «صباح الخير» كما كان أبرز من أخلص لفكرة رسم الموضوع الواحد ومعالجته من أكثر من زاوية، ومن يطالع مجموعاته الشهيرة «الديك والفرخة» أو «المجتمع اللغوي» أو «حكومة وأهالي» و«بهجاتوس» يلمس ذلك بدقة لكنه على الرغم من ذلك حاول أن تكون رسومه وآراؤه وأفكاره دفاعا عن المضطهدين والمظلومين في العالم كله وفي مدرسة الكاريكاتير المصري لعب دورا رائدا في تخليص الكاريكاتير من شوائب كانت عالقة به، فقد كانت رسومه بسيطة، وأظن أن اتجاهه إلى الرسم للأطفال ساعده على اختزال أفكاره للكاريكاتير في خطوط بسيطة ومعبرة وموحية لها قدرة الوصول إلى بسطاء الناس. وعندما قررنا التوقف عن الكاريكاتير والاكتفاء بالرسم للأطفال كان يقول: «لم يعد هناك أمل في الكبار، وعلينا أن نراهن على جيل جديد وربما تحقق الأفضل عند اقترابنا من هذا العالم النقي والبريء».

ناجي كامل
خطوطه أشبه بـ «السلك» في ليونتها

في الحقيقة علاقتي مع بهجت مرت بمراحل غريبة، فقد عرفته وأنا طالب في المدرسة الثانوية وقت أن كان هو طالبا بالمدرسة نفسها ولا تزال صورته وهو يمسك بـ «عصا الهوكي» مطبوعة في رأسي إلى الآن، وتزاملنا أيضا في كلية الفنون الجميلة في قسم النحت، وكان الراحل يسبقني بأربع سنوات، والغريب أننا تخرجنا وعملنا معا في الصحافة وفي رسم الكاريكاتيرعلى الرغم من أن النحت هو بتخصصنا الأساسي، ربما

لأننا وجدنا الكاريكاتير يحقق رسالة هذه المرحلة المهمة من تاريخنا الوطني، ومن حسن الحظ أننا عملنا معا في جريدة «المساء» عام ١٩٥٧ وتركناها معا حيث ذهبت أنا إلى بعثة داخلية في «الأقصر» لأعود بعد عامين إلى «روز اليوسف» لأجد بهجت عثمان هناك بكل ما عرف عنه من التزام وجدية، ومرح حقيقي يسهل التقاطه والتعرف عليه على الرغم من التزمت في الأمور التي ترتبط بموافقته وآرائه التي لم يكن على استعداد للتنازل عنها مهما كلفه ذلك من مشكلات، وأتصور أن هذا الالتزام المبدئي انعكس على خطوطه في الكاريكاتير التي جاءت رسوما واضحة وبسيطة «نظيفة» أشبه ما تكون «بالسلك» في ليونتها على الرغم من أنها مليئة بالحيوية والحركة وفيها يمكن الكشف بسهولة عن روح صاحبها التقدمية وانحيازاته الاجتماعية الواضحة المغلفة بوعي جمالي شديد الرقي على الرغم من ارتباطه المباشر بقضايا الناس.

عدلي رزق الله: رسومه تراهن على تغيير العالم

بهجت يمثل جيلا من فناني «روز اليوسف» البارزين البارعين حقا الذين طوروا فن الكاريكاتير في الصحافة المصرية، وكان ضمن مجموعة ضمت إلى جواره صلاح جاهين، وجورج البهجوري، وحجازي، وبرحيل بهجت يحس القلب بغصة؛ لأنه يمثل فترة آمن فيها بعض رسامي الكاريكاتير بإمكان تغيير العالم، وكل رسوم بهجت هي رهان على هذا الإمكان وسعى لها سواء تلك التي أبدعها في «روز اليوسف» أو في «المصور» التي جاءها مع الراحل الكبير أحمد بهاء الدين أو في «الأهالي» التي زغردت ريشته على صفحاتها لأكثر من خمس سنوات برأي واضح مقاوم لكل أنواع التبعية والفساد. وأنا شخصيا أحببت بهجت كرسام كاريكاتير ولم أره غير ذلك حتى في الرسوم التي قدمها للأطفال، ففيها لم يتخل عن أسلوبه في الكاريكاتير الذي أراه فنا لا يقل أهمية عن فن اللوحة، فقد اختار بهجت منذ وقت مبكر أن يكون الكاريكاتير هو مجاله الأثير، او أي كلام غير ذلك لا يضيف إليه شيئا، فالرجل قيمة كبيرة في مجاله لأن الموضة الآن أن تجد أي رسام يرغب في أن يكون فنانا تشكيليا على الرغم من أنني أرى أن اللوحة ليست أرقى من الرسم الصحافي، وإنما كلها مجرد أدوات ووسائل تعبيرية مختلفة. وفي الكاريكاتير قام بهجت عثمان بدور كبير يكرس له الخلود ويضعه دائما بين جوقة متميزة غيرت وجه الصحافة العربية، ولا أظن أن أحدا من جيلنا يستطيع أن ينسى رسومه الجميلة ومجموعته «الديك والفرخة» أو «المجتمع اللغوي» ففيها هذه الروح الساخرة والانحياز العميق والواضح لأفكار تقدمية حقيقية خالية من أي زيف، وهي روح تخيرك على أن تنحني لهذه «الريشة» التي امتلك صاحبها قدرة أن يضحكنا إلى حد البكاء.

عمرو سليم: أقنعته بالعودة إلى ساحة الحرب بكامل الزي العسكري

عندما بدأت العمل كرسام كاريكاتير محترف عشت تجربة قاسية، ولولا دعم بهجت عثمان الذي لم أكن أعرفه لما استطعت الهروب من الآثار السلبية لهذه التجربة إلى الآن، فقد قدم لي درسا حقيقيا أظن أنني حاولت الانتفاع به ولا أزال، فقد بدأت معرفتي به عندما فوجئت بأن الجمعية المصرية للكاريكاتير ترفض عرض مجموعة من لوحات «الكاريكاتير» في أثناء معرضها العام لأنها «لوحات سياسية» وبحجة أن المعرض عام ولا ينبغي توريط الجمعية في أزمات مع النظام، وكان ذلك في أواخر الثمانينيات، وبسبب موقف الجمعية قررت أنا وأصدقائي تنظيم معرض مواز بنقابة الصحافيين احتجاجا على موقف الجمعية، وكان علينا الحصول على موافقة رموز الرسم الكاريكاتيري على المشاركة في معرضنا بحثا عن شرعية من الرواد تدعم موقفنا، وكلفت بالاتصال ببهجت عثمان الذي حاولت إقناعه بالمشاركة على الرغم من أنني كنت أعرف أنه ترك رسم الكاريكاتير منذ سنوات، وبعد مناقشات طويلة قال لي «لماذا تريد مني العودة إلى الحرب من جديد بعد أن خلعت سترتي العسكرية؟»

وأجبته بدوري: «إننا ما دمنا رأينا فيه واحدا من شيوخ صنعة الكاريكاتير أو «أسطى» كما قلت له فعليه أن يعود ويشاركنا موقفنا لأنه موقف ضروري للحفاظ على الصنعة» فوافق على الفور بل أهداني مجموعة من رسومه التي لم تنشر من قبل وبعدها صرنا صديقين.

وطوال السنوات الماضية لم يبخل عليّ بالنصيحة ورسخ لدي اعتقادا قديما عن جيل الستينيات مفاده أن هذا الجيل كان يتعامل مع الفن كسلاح في معركة طويلة وأداة من أدوات التغيير، لذلك توقف عندما وصل إلى مرحلة الإحباط وانكسر مع عصر الرئيس الراحل أنور السادات؛ لأنه «جيل رومانسي» آمن فعلا بالشعارات التي رفعتها ثورة يوليو غير أن بهجت من دون كل أبناء جيله كان دائم التفاؤل «محكوم بالأمل» بكل ما يعني ذلك، وأذكر أنه في أثناء مرضه الأخير قدم درسا في الصمود والإصرار على العمل والرسم حتى اللحظات الأخيرة، فقد اشترى جهازا يُمكنه تكبير رسومه لكي يراه بعد أن تضاءلت قدرته على الإبصار، فهو رجل لم يكن يتخيل للحياة أي معنى من دون رسم، وكان يقول: «سأظل أخربش فوق جدران الدنيا حتى آخر نفس»، وبوفاته فقدت أبا حقيقيا لم يكن في حياته شبهة تنازل واحدة عن قناعات كان يؤمن بها، فقد كان عصاتي التي أتكئ عليها في زمن يخلو من الموهوبين ، ويكفي أن أقول لك إنه كان دائم المساندة لي في كل أزماتي التي سببها لي الكاريكاتير.

سعد الدين شحاتة: أعجبته رسومي لأنها تحمل موقفا

كنت قد وصلت إلى ما يشبه اليقين أن زمن الأساتذة الذين يأخذون بيد الأجيال الجديدة قد ولى، ولكن عم بهجت عثمان كان هو الحالة الاستثنائية الوحيدة بالنسبة لي.

فقد فوجئت به يثني على رسومي في حديث أجراه في إحدى المجلات من دون أن يعرفني، وبعد نشر الموضوع طلب أن يراني، وكم كنت سعيدا وأنا أجلس أمامه كالطفل، وهو رابض كالأسد «المتمكن» خلف طاولة بسيطة في منزله الجميل، فأنت حين تزوره لأول مرة ربما ترعبك ملامحه الحادة لدرجة لا تجعلك تبادر بالحديث، لكنه مبدئيا ما يبدد خوفك، ويفتح ذراعيه مشجعا ثم يخبرك أن لديه، اختراعا مدهشا اسمه «نسكافيه» وبعد أن يأخذك حديثه العذب تجد نفسك مشدودا لأن تعود إليه مرات ومرات.

في البداية تصورت أنه سوف يستكمل حديث الإطراء على أعمالي التي بدأتها في المجلة، لكنه فاجأني بقوله: «رسومك مركبة ويلزمك بعض الاختزال في الخطوط ثم استدرك: «رسومي أنا أيضا مركبة، وهي ليست في بساطة رسوم حجازي» ثم أهداني كتابه الجميل «بهجاتوس» ذلك الديكتاتور البلياتشو الذي يهب الأوسمة لكل من يشيد باسمه، وبحكمه، ثم تناول من رف مكتبته كتابا لرسام أجنبي وهمس ضاحكا «هذا الكتاب للإعارة وليس للاقتناء»، بعدها أخبرني «عم بهجت» أنه يهتم برسومي لأنها تحمل موقفا وحدثني بحماس شديد عن «شكري أفندي» مدرس الرسم بمدرسة الأمير فاروق الذي علمه كيف تكون للإنسان رؤية يدافع عنها، وكيف أنه شخصيا (أي شكري) ارتدى طربوشا أخضر اللون عكس ما اعتاده المصريون، لأن علم مصر كان لونه أخضر، وهذا الالتزام الذي بدأ من طربوش المدرس ظل سمة تميز أداء بهجت الفني والإنساني، وجعله دائم التمرد على القوالب التقليدية الجامدة، وكان لابد أن يدفع ثمن اختياراته، فلم يعين معيدا بقسم النحت، على الرغم من أنه كان «أول دفعته» وعندما حدث الانقلاب السياسي في السبعينيات وأوقفه السادات عن العمل كرسام كاريكاتير «وهو في قمة نضجه الفني والسياسي، لم يتراجع عن اختياراته، لأنه لا يرى أن هناك كاريكاتيرا غير سياسي، فحتى النكات التي تنطلق في الشوارع إذا كان الغرض منها إلهاء الناس عن مشكلاتهم الحقيقية التي تبدأ من رغيف العيش وتنتهي بتذكرة الانتخاب فهذه هي السياسة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عطيات الأبنودي:
خلصني من هموم الدنيا في ساعتين

عرفت بهجت عثمان في الستينيات وفي ذروة زمن الأحلام الكبيرة، وقبل أن تتحول إلى إحباطات عظيمة، وكنت أ راه دائما محاطا بأصدقائه الرسامين وفناني العرائس الذين يترددون على المسارح، حيث كنت أعمل، قبل أن أغير مساري إلى السينما، وفي هذه الفترة لم نكن صديقين، وكانت بيننا فقط علاقة إعجاب أبديها دائما على رسوماته التي تألقت آنذاك على صفحات مجلة «المصور» خصوصا مجموعتي «الفرخة والديك»، و«المجمع اللغوي» وأذكر أنه كان دائم الابتسام ويشيع جوا من المرح في أي مكان يوجد فيه، وكانت فترات اللقاء بيننا متباعدة، ومع ذلك فقد كانت له مكانة كبيرة في نفسي وفي قلبي، ويكفي أن أقول إنه الشخص الوحيد الذي لجأت إليه في أكبر أزمة مرت بي في حياتي، ولم أجد شخصا ألجأ إليه في ذلك اليوم سوى بهجت عثمان الذي طرقت منزله بلا موعد والغريب أنني حين وجدته أمامي بابتسامته وبجواره زوجته الراحلة «بدر» تراجعت أزمتي، وبدأت أحكي له عن مشروع فيلمي الذي كنت أجهز له وهو فيلم «إيقاع الحياة» وتحدث معي كثيرا ثم أهداني، كتبه كلها، وعرض علي أعمالا لم يكن نشرها، فعشت معه ساعتين هما أرق وأرقى ما عشت في حياتي، لأنني معه تخلصت من هموم الدنيا لذلك حرصت على أن أهديه الأغنيات الشعبية التي جمعتها لفيلمي «إيقاع الحياة» ولا يزال الشريط في بيته إلى الآن، لأنني كنت أعرف مقدار حبه للموسيقى التي كانت تسير إلى كل مكان في العالم من أجل جمعها وللاستماع إليها، ولذلك عندما مات، مرت أمامي تفاصيل هذه الساعات وحزنت حزنا حقيقيا على السكينة التي ستغيب بموته.

سهام بيومي:
بهجاجيو وبدر البدور

في كل زيارة كنت أقوم بها لمنزل الفنان بهجت عثمان وزوجته الفنانة بدر حمادة، أجد دائما الجديد بانتظاري، يفاجئني دائما بفكرة جديدة يشرع في تنفيذها أو عمل جديد انتهى من إنجازه، أو يدفع إلي بكتاب جديد صدر له، أفكار جديدة غير متكررة استشعر معها بتدفق نهر الإبداع لهذا الكيان المفعم بالفن والحب والعطاء المتجدد.

كان النقاش معهما يفتح مسام خلايا العقل والقلب خلال تلك الزيارات التي أقوم بها لمنزلهما، وأقضي معهما ساعات الصباح التي ينتهي فيها من عمله، حيث كان من عاداته الاستيقاظ، والعمل مبكراً وما زلت أتذكره وهو يعمل ويتحدث ويطلق النكات والتعليقات اللاذعة بخفة الدم والروح العربية الأصيلة، وأعيش معها حالة طفولة حقيقية.

كتبت منذ سنتين عن بها جيجو وبدر البدور قلت إنه من أجمل شخصيات الأطفال التي عرفتها. قدم بهجت للأطفال أعمالا على قدر كبير من التميز في رؤية فنية جميلة، احترم عقلية الطفل وتعامل معه بندية من طفل كبير، طفولة الفنان الخالدة، كما قال معلقا على تلك الملاحظة عندما وصل إلى سن المعاش «أنا ستة أطفال عمر كل منهم عشر سنوات منتظمين في سبحة... ثم ازدادوا طفلا عند رحيله».

كانت كتاباته للأطفال تشيع بالبهجة يفتح فيها آفاقا على عالم أكثر رحابة وجمالا. كان كتابه «صداقة بلا حدود»، فالصداقة عالم واسع قد تكون مع أشخاص أو أفكار وذكريات وأشياء نتوارثها وعادات جميلة، تكشف عن الأصالة في أسلوب بديع أقرب إلى السهل الممتنع.

معظم من كتبوا للأطفال كتبوا عما يجب أن يكون عليه الطفل وما عليه من واجبات يقوم بها فنحن نشأنا على إطاعة الأوامر، لكن لم يكتب أحد عن حقوق الأطفال لينشأوا مواطنين يعرفون حقوقهم، واستغرقنا سنوات من عمرنا في المعاناة حتى نعرف حقوقنا أو نحصل عليها، لكن بهجت يكتب لأطفال يعرفون هذه الحقوق كما يعرفون الواجبات، لذلك عندما أسندت اليونيسيف بترجمة ميثاق حقوق الطفل في لوحات فنية عبر عنها بإحساس صادق ورؤية جمالية في إطار جذاب.

عاش بهجت بالفن وللفن، كان متابعا جيدا للأدب والسينما والفنون التشكيلية، ومازلت أذكر المثال الذي كتبه عنه صديقه الحميم د. علي الراعي قبل رحيله، وكيف يتابع من خلاله أحدث الكتب التي قرأها، كان أسلوب د. علي الراعي مختلفا في هذا المقال، يعكس البهجة التي يخلفها الفنان بهجت في نفوس القريبين منه، حتى أنه ضحك وأنا أحدثه بعد قراءة المقال وأقول له: لقد أخرجته عن وقاره.

والفن لدى بهجت ليس مجرد رد فعل للأحداث، بل رؤية عميقة وفلسفة تحمل رسالته، ويتناول من خلالها جوانب مختلفة. كان كتاب الديكتاتورية للمبتدئين عن بهجاتوس. كنت في زيارة له عندما جاء صديق يعمل بإحدى مجلات الأطفال التي يرسم لها يبشره بأنهم أرسلوا رسوماته الموجودة لدى المجلة إلى معرض سيقام في مرسيليا تحت مسمى التآخي بين مرسيليا والاسكندرية. كان رد فعله أبعد مما توقع، وقال لهم كيف يرسلون رسومه دون أخذ رأيه، لم ينبهر أو يتواطأ على فنه وعلق قائلا: وماذا تكون مرسيليا وما هو تاريخها بجوار مدينة عريقة كالاسكندرية.

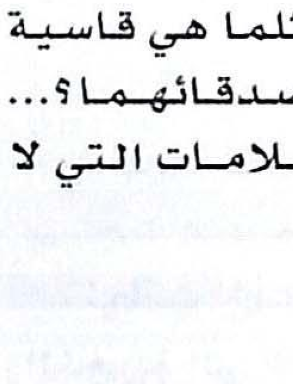
عندما تحدثت معه بعدها كان محرجا، لاحتداده أمامي وحاول أن يعتذر، قلت له، علام الاعتذار؟ لقد شعرت بالغيرة منك... إنك تملك هذا القدر من الثورة والغيرة بدرجة تشعر الكثيرين حولك أنهم مسنون.

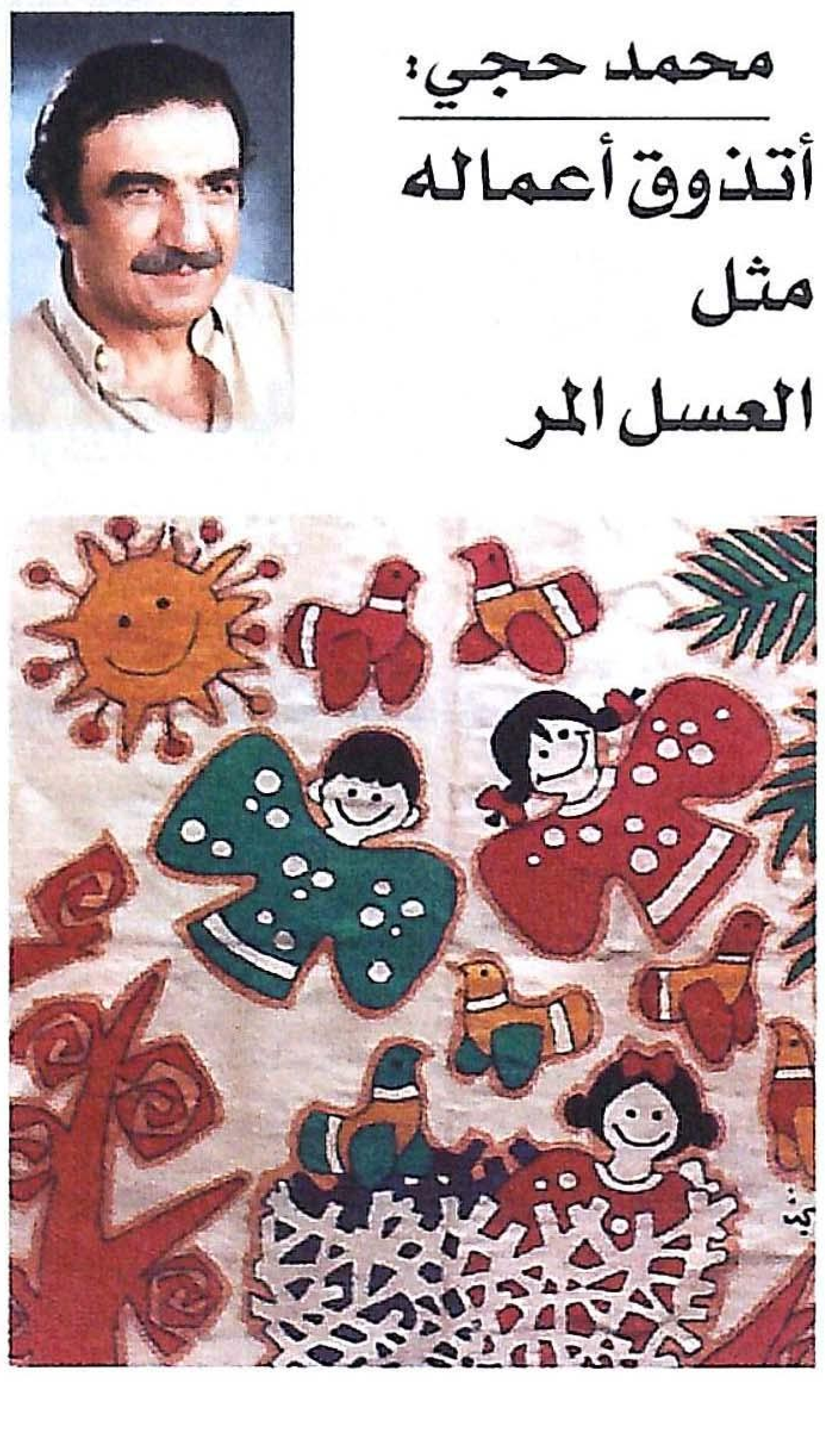
كنت قد أعطيته بعض قصص الأطفال التي كتبتها، وأفكر في نشرها ففاجأني أنه قام برسمها وإرسالها إلى المجلة للنشر، لكن عندما كتبت مسلسلا للأطفال قال إنه لا يود أن يرسمه لأنه لا يحب التكرار.

كنت أقول دائما إن الفنان بهجت وزوجته الفنانة بدر حمادة مؤسسة متكاملة لثقافة الطفل بكل ما فيها من فلسفة وإبداع لو تم تعميمها وإتاحة الفرصة الحقيقية لغيرا الكثير في حياتنا بدلا من السطحية المنتشرة في معظم أعمال الأطفال بوسائل الإعلام.

هل كانا على موعد في الرحيل كما في مشوار الحياة والإبداع، فلحق بها بعد شهور من رحيلها؟ هل كانت الحياة قاسية إلى هذا الحد من دون شراكتهما مثلما هي قاسية من بعد رحيلهما ولكل أصدقائهما؟... لكنهما تركا لنا تلك العلامات التي لا تخطئ نحو المستقبل.

محمد حجي:
أتذوق أعماله مثل العسل المر





بهجت عثمان من جيل الفنانين المصريين الذين أنضجتهم الحركة الوطنية المصرية، وأمدتهم حركة المد القومي، وكذلك حركة التحرر العالمي باهتمامات إنسانية واسعة ونبيلة، ولم يخلق هذا التراث الإنساني فيهم فنانين لامعين فسحب بل صنع منهم رموزا قومية ووطنية لها مكانتها في قلوب الناس، ولا عجب، فقد كانوا أبناء مخلصين لزمانهم، ونهضوا بما وضعه هذا الزمان على كاهلهم من مسؤوليات من دون تردد أو خوف، ودفع الكثيرون منهم من سن شبابه السنوات الطويلة في السجون، بل ومنهم من دفع حياته ثمنا لكلمته، وفي أحسن الأحوال.. كان قطع العيش والتشريد هو المر الذي كان عليهم أن يتجرعوه عن طيب خاطر، مقابل ألا يخونوا أنفسهم، أو أن يتخلوا عن رسالتهم، ولذلك كانت رسوم بهجت الساخرة، ونكاته كالعسل المر، وكانت موضوعاته التي يختارها لهذه الرسوم، والتي تضحكنا من صميم القلب، لا يلبث الإنسان أن يحس بالدموع تملأ عينيه ألما وحزنا بتأثيرها، ومن الواضح أن بهجت كان ينجز هذه الرسوم بجماع قلبه وروحه، يبدو ذلك في هذا التبسيط والتركيز الشديد في أشكاله وشخوصه، هذا التبسيط والتركيز الذي يهدف من ورائه تبليغ رسالة واضحة للناس، فيتوهمون، ويضحكون من دون أن يبذلوا جهدا جهيدا وهم المرهقون المتعبون ليل نهار، ولكن من تأمل أشكال بهجت لابد له أن يشعر بأن وراء هذه البساطة صخب وتفاصيل كثيرة تؤكد على أنه كان فنانا شعبيا قريبا من الناس في حياتهم اليومية بكل ما فيها من أحزان وأفراح... وبكل ما يتلاطم داخلها من قضايا وأحداث صغيرة كانت أو كبيرة.

لقد عاش بهجت عثمان شديد الاهتمام بقضايا وطنه وأمته حتى آخر يوم في حياته، وارتبط خلال عمره دائما بتلك الشخصيات التي تحمل الهموم نفسها، وكانوا دائما هم أهله وعشيرته، فقد كان صديقا وأبا لعدد كبير من رسامي الصحف ليس بحكم المهن فقط، ولكن رغبة عميقة لديه لرص الصفوف، ورفع النداء، ومقاومة القبح والتفاهة، أما عن علاقته بالمثقفين فقد شملت الكتاب والصحافيين والشعراء والروائيين والممثلين والمذيعين والمطربين والموسيقيين والسينمائيين، ليس في مصر وحدها، بل في كل البلاد العربية، ولقد أعطته هذه الاهتمامات ثراء روحيا وغنى شخصيا لا حد له، حيث كان دائما نجم جلسات الصحاب، يجذبهم إليه «بخفة دمه» الشديدة وأحاديثه المتنوعة الغنية بالحكمة والفكاهة، هذا لأنه أيضا كان شديد الاهتمام بالثقافة فلا يفوته كتاب، أو فيلم، أو مسرحية أو مقال في جريدة، ولا يكتفي بالتهامها بل تجده ساعيا إلى مبدعيها بالصداقة والمودة أيضا.

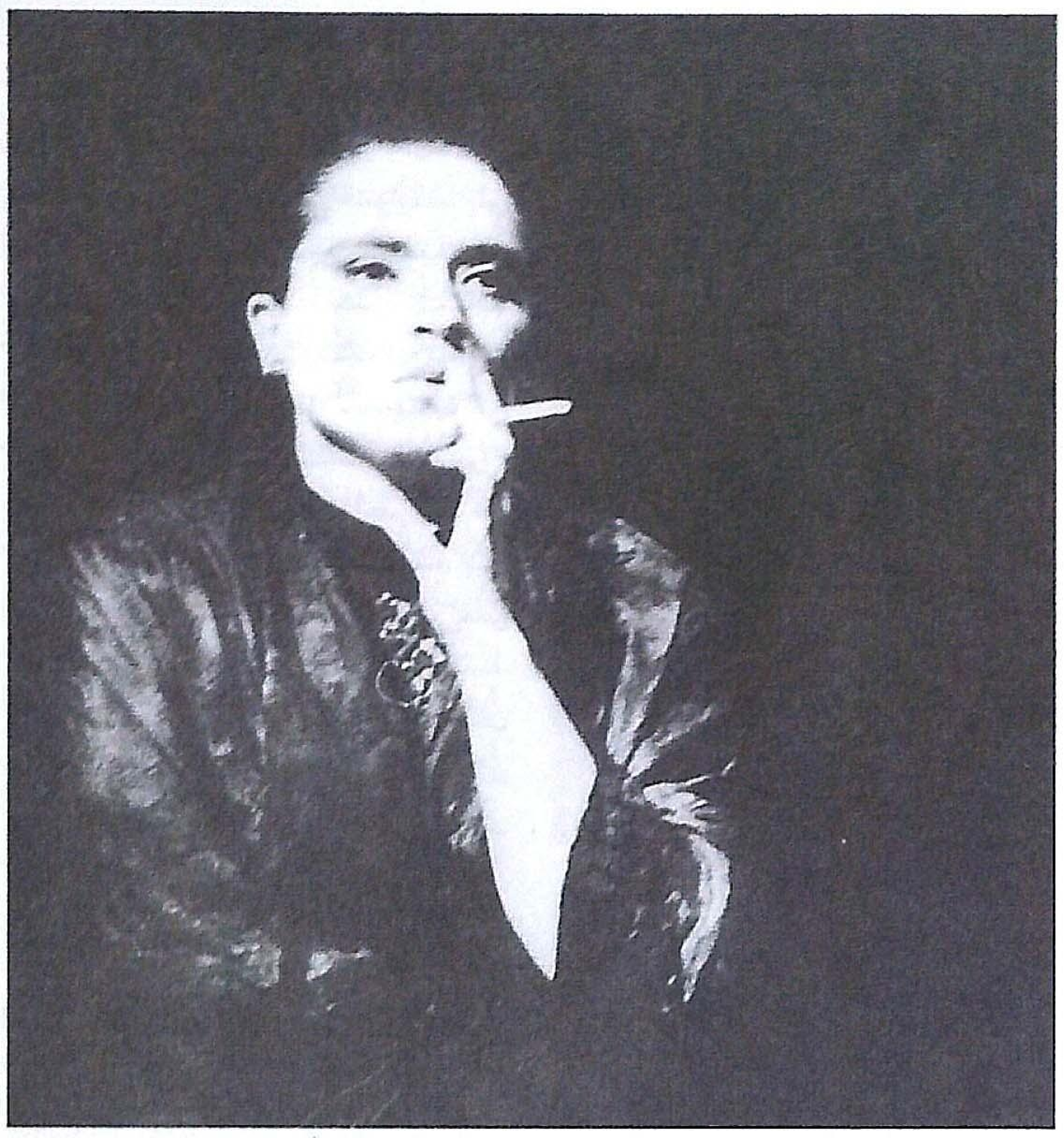
لم يعط بهجت طيلة حياته أي اهتمام لمنصب أو لجمع المال أو امتلاك أي شيء، لم تشغله إلا رسومه التي كان يقدمها للناس كل يوم تقريبا، حتى بعد أن تقدم به العمر وضعف بصره إلى حد عبيد، ولم يكن هناك أي اهتمام آخر إلى جانب رسومه إلا حنانه ورعايته لأسرته الصغيرة، التي ما إن فقد منها شريكة عمره حتى فقد هو أيضا من الحياة معناها ورحل لاحقا بها بعد شهور قليلة ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تتبع العلاقة بين الممثل والفراغ من فكرة الاقتران الروحي والمعرفي بين المخرج والممثل. المخرج يحث الممثل على أداء عزفي سيمفوني، في محاولة لإعادة الاعتبار إلى المنحوت على المسرح. والفراغ هو المشهد النحتي الذي يكونه الممثل بجسده ومن دون أن يكون للمخرج وللممثل فهم مشترك لشروط العمل الجسدي، فالمخرج والممثل لا يقدمان اقتراحات مكانية، بصرية، أدائية مسبقة، إنما تمثل الجسد، واستعداده العضوي، واستنفار العقل وتفتحه في التعامل مع معنى التمثيل، ومفهوم الإخراج هو الذي يعطي الإضاءات لفكرة الإخراج والتمثيل في مناخ تحديثي يعطي للإشارات، والمناخ، والإيقاع، والإحساس الموسيقي التشكيلي معنى جديدا للفراغ المسرحي.

جواد الأسدي

ترتيلة الجسد في الأمكنة المهجورة



من مسرحية تقاسيم على العنبر لجواد الأسدي

يموت النورس على المصطبة، «نيننا» تموت في النورس الميت على المصطبة، يعلق «جيخوف» جاكيته على شجرة وحيدة، جسده النحيل يغرف من ماء النهر آخر ما تبقى من المويجات المسافرة في مركب مهدم، فراغ غريق، نسوة يمشطن أنوثتهن أمام الرهبان الذين نسوا ذكورتهم، في اسطبل الكنيسة مساحة منتهكة تجر الأضواء من ذيلها لتحمي نفسها من عتمة عنيدة. في تقاسيم العنبر المأخوذة من عنبر رقم ستة تستيقظ روح «داريوشكا» على صباح من السماور والشاي تنورتها في هواء راكد يشبه ركود حلمتها، أكرر ثمة مساحة مهدمة، مصباح يكسر سلطة الفراغ ليضيء وجه «آندريه» الطبيب في مستشفى الأمراض العقلية الذي يتبادل مع «إيفان» المسجون في المستشفى جدلا حول الثبات والحركة.

بعد قراءة النص القصصي الجيخوفي أحسست بأهمية العري، والضوء المسلط على الجسد العاري، منذ القراءة الأولى راودتني أيضا معادلة المزج بين العري والماء، «إيفان» المتلوف داخل جسده باعتباره مكانا للاضطراب المادي، ثمة مساحتان، ثمة جسدان، جسد الممثل المسيج بآلامه وجسد المكان المطوق بالوحشية، بوابات وأردية عتيقية، بق، نشادر، وبودرة تحتضن القطن اليومي على موزايك من الكافور. منذ القراءة الأولى يداهمني ثعبان النستلوجيا، في محاولة لترحيل المكان نحو الذاكرة المجروحة أو لجرجرة الأمكنة الأولى لتكون وقود الأمكنة الحاضرة، لم أنس مطلقا ذلك المصباح المتدلي من سقف السجن الذي وضع خالي في لحظة مخاض قدرية. في مساء الزيارة ذاتها، خالي في سجنه رأيت أو لمست شيئين، أردية مدمية ومصباح شاهد على الدم المسفوك من قدميه المثبتتين من التدلي في السقف مع قلب الرأس للأرض والقدمين لسماء الله.

فانتازيا التأسيس البصري في الفراغ المسرحي

بعد عشرين عاما، وبعد قراءتي لعنبر رقم (٦) أحسست أن إيفان يشبه خالي في سجنه الجسدي والمعرفي. التنوير المعرفي المتمثل في عقل ووجدان إيفان داخل امتحان الموت في فراغ مسرحي أجرد ومصباح يقضم الوقت مثل الصراصير في الأمكنة والأزمنة المهجورة، «فايز قزق» الذي لعب دور الدكتور «آندريه» تعامل مع آندريه بانتماء مفزع. ولكي نعطي لشخصية آندريه ملمحا ثبوتيا، سكونيا، بادرنا أنا والممثل لاقتراح الرداء، جلد ثبوتي فوقه رداء خشن ثبوتي سميك، بهذا المعنى يتحول معطف آندريه إلى سجنه. في صيف ملتهب وجحيمي أجد فايز على استمراره في ارتداء المعطف السميك ليعيش مع نكهة العرق المتصبب من جسده، كأنه كان يريد معاقبة نفسه وآندريه مرة واحدة، المعطف السميك والمصباح النازل من السقف وجسد إيفان الضئيل هي كل مفردات المساحة، لا يمكن بأي حال أن تزدهر الرؤيا الإخراجية والعمل على الممثل بمعزل عن التصوير السينوغرافي المسبق، المكان، مفردات المكان، الزي، الضوء، كل هذه العناصر مع بعضها تؤسس فنتازيا التأسيس البصري في الفراغ المسرحي.

لا تنبع فكرة السينوغرافيا من ثرثرة الموبيليا، ولا من بهرجة الألوان والأضواء، حتى ولا من الأشكال الهندسية التي تشكل الفراغ تشكيلا عضويا، بناء البيت على الخشبة أو الاستعارات الواقعية بحذافيرية مقيتة، لا، ربما جسد الممثل وأداؤه الحداثي للفراغ بأرقى المعاني الجمالية. الفراغ، يستدرج الضرورة الإخراجية لفهم معنى السينوغرافيا، الحركة على المسرح هي روح الفراغ، بالطبع لا أقصد بالحركة التلفيقة الميكانيكية، إنما التي تطلع من لحظة الخلق المتوهج لترسم معنى مستعصيا وسهلا، شكل جسد كل من «غسان مسعود» و«فايز قزق» في مشاهدهما الثنائية بؤرة النص السينوغرافي البصري.

> ”لا تنبع فكرة السينوغرافيا من ثرثرة الموبيليا، ولا من بهرجة الألوان والأضواء. ولا من الأشكال الهندسية التي تشكل الفراغ تشكيلا عضويا. ربما هي جسد الممثل وأداؤه الحداثي للفراغ بأرقى المعاني الجمالية. فالفراغ يستدرج الضرورة الإخراجية لفهم معنى السينوغرافيا“

تماما كما في العمل على رأس المملوك جابر الذي لعبه «فايز قزق» أيضا في فراغه.

ثمة إخراجان للمملوك جابر، الأول في دمشق حيث عمت روح المزج المكاني بنزعة تراجيكوميدية منطلقين من المقهى باعتباره معطى موروثيا، ومرة أخرى بنزعة بصرية كما حدث مع ممثلي فرقة مسرح «لاكاسولا» في إسبانيا بفالنسيا، الكراسي والأراجيل شكلت العضوية البصرية داخل سياق العرض. مازلت أشد على أهمية تعويذة الجسد كمساس شعري لروح المكان، جسد «فايز قزق» يشبه إلى حد كبير جسد الإسباني (بيب)، كلاهما لعب المملوك جابر من خلال الحرث في معمار الجسد، ومعمار المكان، في العرضين ومع الممثلين كدسنا المعنى الروحاني للأداء الداخلي في الذهاب لأقصى حالات التقمص وأكثرها تطرفا في العزف على ينابيع التأويل في إطلاق النص من أمكنته المغلقة إلى الأمكنة الأكثر رحابة. يتجلى الإحساس بالمكان الجسدي من خلال مشهد الحلاقة، كرسي واحد فقط، جسد واحد فقط، وموسى حلاقة ذو لمعان حاد، طاسة كبيرة للبخار، ورقص جنوني لممثلين يدورون حول سقوط شعر المملوك الذي أعتبره في أحيان سقوط رأس المملوك. الوزير «العلقمي» يكتب على رأس المملوك بعد قشط الشعر، الكتابة على الرأس تأخذ معاني عدة لتؤدي إلى أكثر من تأويل، فراغ المسرح برمته مقابل الرأس، الرأس وفراغ المسرح في لحظة التحامية انفجارية، العمل على إعطاء الرأس قيمة مطلقة، فالفراغ بمنزلة نحت مكاني، يشكل الرأس المملوك معه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبجدية سينوغرافية قلقة. على المملوك أن يطير إلى بلاد العجم: إذن علينا أن نحلق ونسافر مجازيا، فراغيا. لهذا فإن السجادة الكبيرة التي حولناها إلى طائر كبير كان حلا سينوغرافيا منح الممثل سفرا، طيرانا، نشوة، فتحا جسديا، أربعة ممثلين يقذفون المملوك جابر الذي تربع وسط السجادة إلى فوق، بعد مرور عشر سنوات على إخراج المملوك في دمشق وعندما أخرجته في إسبانيا لم ألجأ إلى الحل نفسه، إنما استغنيت عن فكرة السجادة لأركز على التحليق الجسدي في داخل الجسد. الممثل ثابت في المكان لكن أداءه كان طيرانيا، إحساسه علويا، حلان يكملان بعضهما بعضا، الأول جسدي شعوري والثاني شعوري جسدي.

على خشبة مسرح مهجور تموت «البروجوكتورات»، ويتبدد على متن المطحنة الكبرى التي نسميها زمن الفقدان، تقفل المسرحية بواباتها، يخرج الجمهور، ليبقى الممثلون عرايا أمام مرايا الوقت والمكان.

في ذلك اليوم المدلهم عندما قصفت الطائرات ضريح الحسين، حريق الخيام وصل حتى حدقات العين، كان نظام بغداد سادرا في غيه وكنا - أنا وثلاثة ممثلين - نعيد تكوين «ماكبث»، طاولة أنيسة تستدرج الساحرات مفصلة نشطة تذبح الحرية ساعة الصلاة البتول وملاك الاسطبل والمواخير يرمم جسده المغدور ويدربه على حمل الصليب المثلوم، كم من الوقت تحتاج أيها البهلول الشكسبيري كي ترتب آيات القتل؟ أيها الوغد أما شبعت من طواحين المذابح؟ أي شبق يحرك نصوصك المعدنية؟ قل لي أما من نهاية لكرنفالات انتهاك لله؟ دائما وخلال التمارين كنا نحاول إطلاق العنان للبهلول الذي أدمن على فقدان رأسه كلما ضربت المقصلة رأس البهلول يعيد البهلول رأسه إلى جسده مرة أخرى، تكرر المقصلة بتر رأس البهلول في دوامة من الاحتضار اللانهائي وإعادة وصل الرأس من جديد حتى يتحول إلى ساحرة فريدة في إشعاع جنونها، الطاولة كانت معنا ساعة بساعة، يدرب الممثلون أجسادهم، وأرواحهم على الولاء لها، كأنما تلك الطاولة تريد أن تتأنن مع أرواحنا، أو تتبادل الحسرات. المذياع يعوي خلال فترات استراحتنا لينبئنا من جديد عن غارات أخرى على بغداد الروح، أحد الممثلين ضرب رأسه بالطاولة، الآخر دفعها إلى الحائط، الثالث جرها بعد أن صار حصانها، تنمو العلاقة بين الممثل وأغراض البروفات بعضوية لا مثيل لها، أصلا لم تكن الطاولة ضرورية لنا خلال تدريباتنا الأولى، بالمصادفة تعرفت علينا ثم مثل مصل يقدم قداسه الجليل قدمت الطاولة جسدها إلينا.

في ذلك الليل، وفي أحد ممرات المسرح كانت الطاولة تتثاءب، كأنها تنتظر من يبث في روحها الجمر، حثثت الممثلين بشكل تلقائي، ومن خلال لحظات الارتجال للامسة حوافيها، البهلول محتسب عارف، رمقها بمودة، مال عليها، ومثل حصان هرم جرها، وضعنا على رأسه شرشفا برتقاليا، طلينا وجهه بالطحين، حول إحدى يديه إلى ذيل ثم دفع جسده إلى الأمام وجر العربة، في أول محاولة لكسر الثبات المكاني تحرك زمن التمثيل من خلال بهلول يريد أن يرجم الزمان بشتائمه، ولأجل خلسة خاصة ومن أجل حفلة تنكرية مع امرأة ارتدت قفازات الساحرة، اجتمع البهلول وساحرة ماكبث في ليل شتوي ممطر، النبيذ على الطاولة، شمعدانان على حوافيها، كأنما استأنست الطاولة بالاقتراح الجديد كي تبدد عزلتها الأبدية. عيد الطاولة يزهو حين ينبش الممثل جسدها النائم، عندما تنتهي البروفات أو في لحظات الاستراحة تحتوينا الطاولة أيضا، الشاي على الطاولة، عرق الأجساد، الدخان، النوم أو الاسترخاء، الضحك، اللعب، المودات، وأسرار البثق الوجدانية. لم تنفر الطاولة من فرحنا ولا من دموعنا، كانت تحتضن جنوننا وترتب أعضاءنا، في أحيان كثيرة تنقلب على ظهرها قوائمها إلى السماء وظهرها على الأرض، أهي رحم، قبة، سفينة، امرأة تطلق مفاتيح الشبق الأنثوي أم ذكورة مجنحة تعانق نون النسوة.. بعد تراكم البروفات صارت الطاولة بمنزلة ممثل له قلب، عينان، ساقان، وروح تهفو. كلما يأتي الممثلون إلى البروفة مبكرين تكون الطاولة قد سبقتهم، عندما يغادر الممثلون الخشبة إلى بيوتهم تبقى الطاولة مثل حارس في كنيسة بلا قداس، أصبحت الطاولة في مسرحية «ماكبث» ضرورة نصية وأدائية، إنها تشكل المساحة برمتها، لم نرد بأي حال من الأحوال أن نعطي لأي شيء قيمة توازيها سوى التمثيل، الممثل الذي امتزج نصه مع نصها يتسلل ماكبث في الليل وحيدا، يخلع ملابسه، يتعرى ثم يمدد جسده على الطاولة، كل مؤامرات ماكبث، كل دمويته، كل ضعفه ولحظاته الإنسانية، كل شبقه يبدو عاريا أمام السيدة الطاولة.

روح مسرحية تشيكوف العنبر«٦»

وفي يوم من الأيام وبينما كان «ماكبث» يخطط إلى حرق بابل سقط ساق الطاولة فعرض جسد ماكبث إلى الارتطام بالأرض! أتعاقب الطاولة جسد الطاغية! كأنها في تلك البروفة أرادت أن تمرغه في الوحل، صارت الطاولة مهندسة المكان، بيني وبينها تواطؤ خفي، كأنها تؤسس معي تحت المكان، عليها وبها، حولها ومعها كنت أرسم أجساد الممثلين في حضرتها نسلط البروجوكتورات، الأردية تعمل مع الطاولة أس المخلوقات مغرية، ضوء على جسد عار وخلسة خاصة، عتمة ونوم حبيس، مؤامرات، مطحنة ودماء ومظاهرات احتجاج ضد القهر، كل هذا هو مشهد اللحظة السينوغرافية التي تنوي الإبحار في المغرب، إعادة كتابة الجسد، الجسد كلام سراني مكسور على ألفة أو مفتوح على يقظة، الجسد في زحمة مطحنة الطاولة وقرقعتها عاصفة هوجاء توقظ الخليقة على هول السفر، الطاولات في أحيان كثيرة عربات إلهية تجرها خيول إلى منامات، ومنافي الهجران نحن نبني سينوغرافيا الأمكنة المهجورة، ليس لنا أمكنة مجبولة بالحنين، ما من دفء رباني يحميها ولا سورة تقرأ في حضرتها، ولكي نرمم تصدع أرواحنا المكانية المستحيلة فإننا نبتكر أقاويل زمانية تحمي الأمكنة من التفكك لهذا فإن العمل على زخارف النستولوجيا تعطي لعناصر العمل المسرحي دفئا، حنوا، مبلا، تمكسارا يصبح الشغف بالعباءة مثلا مركبا لأن العباءة عند رجل خلعه الله عن فرات روحه تعطيه مساحة من الرؤيا، العباءة إذن هي بيت بمعنى من المعاني، فردوس بمعنى آخر، نطوي العباءات على أجسادنا ليس لأننا نخشى الموت على الأرصفة ولا لأننا لا نعرف لأي مقبرة سيجرون أرواحنا، بل أيضا لأن العباءة خبز التنور الصباحي، رائحة العجين للأرغفة الساخنة، العباءات قاموس الذكرى، أعمدة الضوء للنفوس التي غادرتها المؤانسات المسائية على العباءة نشيد القبب، التكيات، من العباءة تطلع دجلة الخير، القرآيات، الجولة، السفر في اللجج الأزقة والدهاليز، والتلاوات، استدعى العباءة في ماكبث لتكون بمواجهة المقصلة، العباءة والمقصلة أرجوحتان، إحداهما تقضمنا وأخرى ترفعنا إلى حلم المنام البعيد، العباءة والعربة قنديلان أبديان يتحريان في حضرة الضوء.

> ”
> إن البيت
> الوحيد الذي
> أحس الانتماء إليه
> هو بيت البروفة،
> حيث تتحول خشبة
> المسرح إلى وطن صغير
> أكتب عليه توجساتي،
> أفتح له بواباتي، أنشر
> غباره على رأسي. إنه
> بيت المؤانسة الفعلي
> حيث تصير الغربة
> فعلا والزمن
> معنى
> “

في طريقنا إلى عرض ماكبث في المغرب حملنا العربة معنا وحملتنا، سافرت معنا سوية مع الإكسسوارات الأخرى، أسسنا علاقة متينة معها، ها نحن جميعا في طائرة واحدة، عندما وصلنا إلى مطار المغرب لم تنزل معنا العربة، أحسسنا بالهول، نادرة عمران ومحتسب عارف وهشام حمادة أحسوا بالرعب، أين الطاولة؟ اضطراب عنيف وأسئلة وخوف! يبدو أن العربة بقيت في مطار تونس، عندما بدلنا الطائرة إلى المغرب، نسي العمال عربتنا! لم نفلح على استقدامها، غدا سيكون عرض مسرحيتنا، جن جنون محتسب، قالت نادرة كيف سنتمكن من التمثيل؟ صرخ هشام بألم، لن نعرض من دون العربة، لأننا فقدنا ركنا أساسيا من أركان العرض، فراغ، وصمت، وحسرة كبيرة، حاولنا التأقلم مع عربة من عربات المستشفيات التي جلبوها لنا، لكننا لم نتمكن، لقد تعثر العرض فعلا، تلكأ أداء الممثلين بشكل حقيقي وفعلي، لم نلتذ، ولم نستمتع مطلقا مع عرض فقد حميميته في حضرة قطعة خشب تحولت بالنسبة لنا إلى ما يشبه الآدمي.

من المفارقات المضحكة المبكية وخلال عودتنا إلى عمان عبر تونس شاهدنا العربة نفسها مرمية في قاعة الترانزيت، صرخ الممثلون وركضوا باتجاهها، جرجرناها أو جرجرتنا مرة أخرى إلى حيث بدأنا.

لم تبد الطاولة على عاداتها
انكسر ظهرها، ماتت أذرعها
أما جسدها المذهب فقد تاه في الغفلة المديدة

أيها الطائر الذي يسكن على حافة شبابيك ابنة الجلبي يا طائر الفلوات المحصن بالأناشيد الصباحية، يكفيك خفقانا قرب ضريح الفرس، أو ما تدري أن فرس الأمكنة المستحيلة يفر هذه الأيام إلى المقابر حيث يرتدي قبة الوحشة والندب، يسكب الرمال على عينيه ويغطي جبهته بالرماد، فرس مات فارسه، فارس غمد سيفه في طواحين الوقت ثم استسلم لعبث الانتظار.

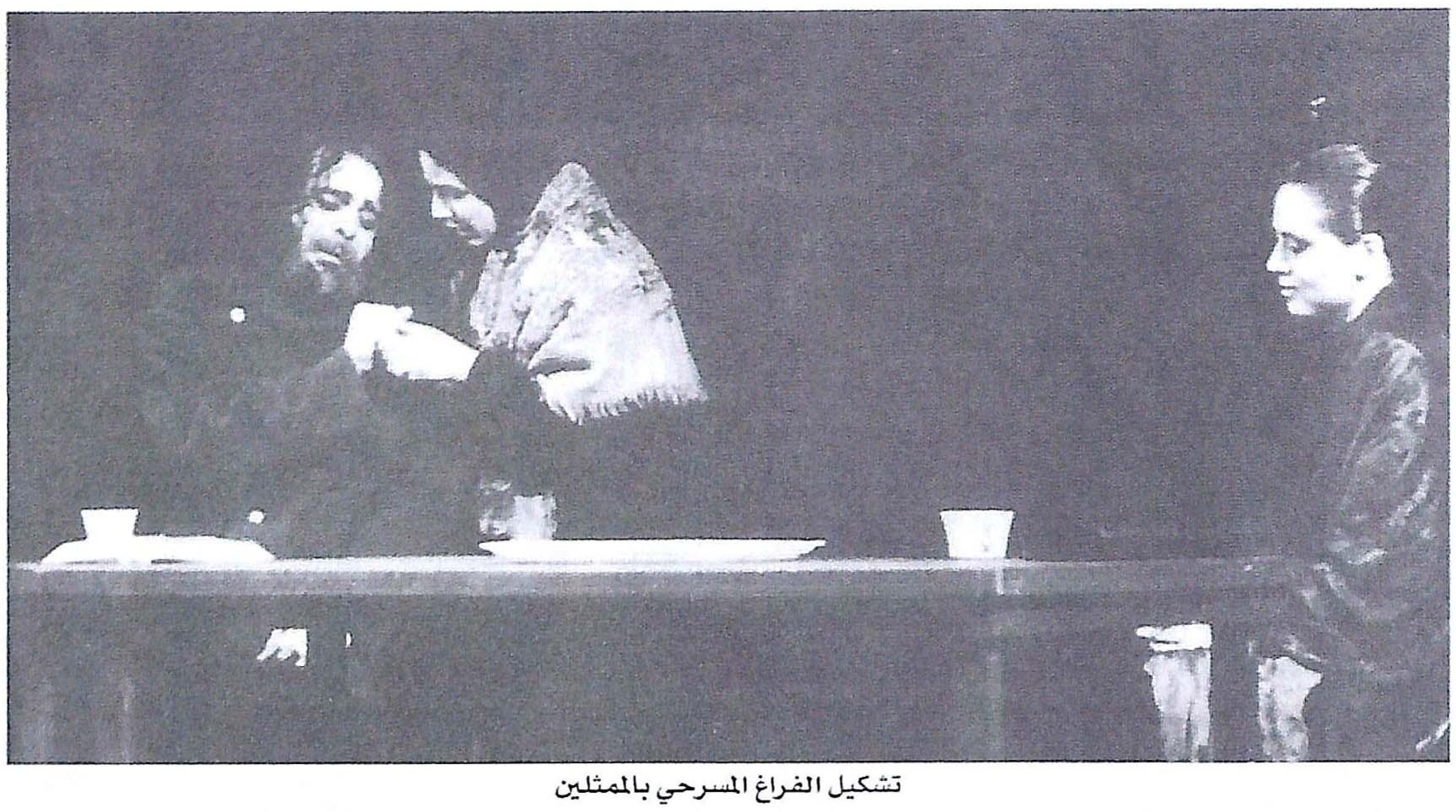
تسحبني الأمكنة كما تسحب العربات دوي القطار أو كما الخيول التي تخب خبا بحثا عن موطئ قدم للحوذي التائه في النوم، حملت الفضة على رأسي، المتنبي بين القميص، ورفيق القلب أبوحيان التوحيدي، والغربة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الغريبة، ثم قررت الولاء للمحطات. لماذا تموت ذوبانا بالأمكنة الأولى؟ النبع الأول أول جمر يستيقظ على تنور الأرغفة، الثيلات، والعلاكات الأولى أول فرات يغسل الجسد، والقينط أول صباحات لليسوف، والنقر، والدفوف. أول دخان يطلع من بين السكك ناح على الأمكنة الأولى لأنها تهجي روحي، نقوش زمنية على أمكنة تودع صبواتها ثم تؤول إلى ماض يجر حاضره إلى العدم.

كل مدينة «كربلاء العذاب» نامت في حضن أبي، لم يكن كاظم بن سمية بن حمادي الأسدي سوى قناص أمكنة، يستهويه العري في دجلة الخير والضرب بالسيف على رأسه ساعة حرق الخيام. يجمع السبايا ثم يشدها إلى ظهره، ومثل حمال أبدي للآلام يكظ على ظليمه بأسنانه ثم يسحب الخيول وعاشوراء برمته نحو كوفة الله أو نجف المقابر، صغيرا كنت، يجرني إلى الحمام الشعبي جرا، يحك جسدي بالحجر الأسود حكا، ثم يسرق من قدمي حذاء الطفولة ويلبسني الدشداشة ويضع السيف بطول قامتي ثم يدفعني إلى الأرصفة حيث يدوزن أهل كربلاء أرواحهم ليوم السبي العظيم، مثل طفل يتيه في قبة من الخرز والخزما أهرول في الشوارع، بين الجوامع والمآذن، على حافة جنون الضاربين بالزناجيل على ظهورهم، ومع الوالدين المدميين على الأحصنة، وحيدا كنت يتمسني أبي في ليلة عرس القاسم، جرتني العرافة من ذيل قلبي إلى التكية كي أحدث المرايا عن مرارتي، ربي أما من حد لخراب المدن في روحي؟ ربي أما من مخلص يدس سيفه في جبتي ساعة الصلاة ثم يوصله إلى رمانة قلبي؟

في ذلك المساء الجحيمي رأيت أبي يصلي قرب نخلة مال قلبها نحو قلبه، ما الذي يبكي أبي حين يسجد على الأرض؟ لماذا يستمر السجود طويلا؟ أثمة سر بين نحيب أبي وسكوت الأرض المديد؟! عندما نمي عود روحي وكبرت السنون في جيبي أدركت أن أبي لم يكن يسجد على الأرض ليصلي فقط إنما كان يهمس في أذن الأرض عن خراب روحه! هذه الأمكنة الأرضية المرجوصة، المشيدة على المآسي، إنما هي الطفولة البكر لأحلامنا القادمة! طفولة الأمكنة تشبه أعياد طفولتنا، النخلة المنتصبة في روح البيت، تنور البيت، جمر الصباح الطفولي، أرغفة الغبشة الحنينة، صرير الباب، صرة المساء، المرآة النائمة على الجدار، المشط المكسور، المخدة الغافية، اللحاف الرصين، السلالم التي تؤدي إلى العلالي، صبايا الصيف، غزل البنات، المؤذن الذي يوقظ رمضان في الليالي، على الأرصفة بائعات الكراث، القيمر، والقمر، نسوة يتنزهن في الأسواق، عباءات تنفرج عن أجساد مدهونة بالحناء، خلاخيل عروس، يشماغ عريس، صراخ حفلة من الأصوات التي ترن في الشارع، آخ من ذلك الشارع المفتقد، المفقود الذي لم يعد في متناول اليد، الشارع المستحيل، البيت المستحيل، الجنة المستحيلة.



تشكيل الفراغ المسرحي بالممثلين

كنت ومازلت أحاول أن أدوزن روحي وأرتب بيتها من أجل تأقلم قسري مع الأمكنة في حضرة المدن التي دفعتنا إليها جرثومة المنفى، إن البيت الوحيد الذي أحس الانتماء إليه هو بيت البروفة، حيث تتحول خشبة المسرح إلى وطن صغير أكتب عليه توجساتي، أفتح له بواباتي، أنثر غباره على رأسي. إنه بيت المؤانسة الفعلي حيث تصير الغربة فعلا والزمن معنى، بهذا المعنى أحث جسدي برمته للنوم والصلاة والتبتل في حضرة المسرحة البروفة، يشاطرني عدد من القديسين، هذه الصلاة، سعد الله ونوس، فايز قزق، غسان مسعود، دلع الرحبي.

مثل مدمن أبدي على حفلات التراتيل في جمعة الجموع أو الآحاد الميت، أشد ممثلي «الاغتصاب» إلى شقة صغيرة في دمشق للبدء بالتمارين على الاغتصاب، عندما نذهب إلى البروفات كي نلتم إلى طاولة صغيرة نفكك عليها بيت النص إنما نحاول أن نفتح الباب على أولى تحجيات الإحساس بالسينوغرافيا، عندما أفرغ من قراءة النص الذي أرشحه من خلال انتمائي الفكري والوجداني تلح عليه فكرة المكان، يغلب في المسرحية أبطال يهود على أرض فلسطينية أو بمعنى آخر يلوي اليهود عنق الأمكنة الفلسطينية، ويفسرونها بعنف على ذاكرتهم غير المتجذرة في المكان نفسه فإن قلقا مريبا راودني فيما يخص الإحساس بالمكان، كأنما لهذه الأحداث التي تعصف بالشخصيات ثمة ما يشدها إلى مكانها المخترع، الملفق في رؤوسهم أو ميل إلى بوابات الأوكورديون التي انتصبت أمامنا، إنما بوابات تشكل مع المبنى نفسه علاقة قديمة، لهذا أي تواطؤ أو أي إشارة فيما يخص تأويلها كانت غائبة عن العين، إنما كان يربكني الإحساس بوطأة عالم اليهود، راحيل، إسحاق، مائير، جدعون، ديفيد. كمخرج فإن ذاكرتي موجهة ضد ذاكرتهم المكانية، الشخصيات تتحرك في النص كأنهم يخوضون في أمكنتهم الأبدية، وإحساسي كمخرج ينقض إحساس أبطال النص وإحساسي بالولاء لفلسطين يجعلني في حيرة مكانية خطيرة، ليس من عرض مسرحي من دون إحساس مكان، المكان بالنسبة للمخرج ليس مجرد معطى سينوغرافي إنما هو محصلة لخلق بصري، من دون أن يحل المخرج بعد قراءته للنص علاقته بالمساحة المقترحة فإن خللا جسيما ستنعكس آثاره على العلاقة مع الممثلين، الإخراج، والتمثيل بنائية بصرية تخيلية مبتكرة تضع النص في حالة خلق حركي، الحركة وليدة النص المكاني المتحور حول زمن أو مجموعة أزمنة مركبة تخلط الماضي بالحاضر مع المستقبل، أو حاضرية فقط. الحركة النابعة من الفعل الداخلي للممثل لن تزهر أو تنمو إلا مع الانتماء العميق للمكان إلا إذا كان التشرذم المكاني سياقا فلسفيا.

مكانية تحاول أن تؤسس لنفسها معاني ميكانيكية من خلال تلفيق نفسي تاريخي فلسفي لمصادرة المكان، هذه فكرة الاغتصاب في مطحنة التضاد بين الفلسطيني (الأصيل) واليهودي (التلفيقي)، إذن لا يمكنني بأي حال من الأحوال الانطلاق من الثبات المكاني. الارتجاج في المكان لابد أن يشكل جوهر النص، قصدي جوهر الشخصيات اليهودية. خلال البروفات وبامتزاج، وتلاقح عملي مع «غازي قهوجي»، السينوغراف اللبناني، تفتحت آفاق العمل على خيار بوابات «الأكورديون» التي تعطي المكان تفسيرا مهزوزا يتناسب مع أرواح الشخصيات اليهودية، أربعة بوابات من الأكورديون كلما فتحت يهتز الإحساس بالمكان، كأن اليهود معلقون من أقدامهم في أرض تقلقهم بارتجاجاتها، البوابات لا ترتبط بالأرض، غير ثابتة، ولاسماء لها أيضا، إذن هي طارئة، مؤقتة، قابلة للسقوط، أو الانكسار، بهذا المعنى تم تحريك الأفعال المسرحية التي تأسست على تحول فتح الأبواب إلى قصدية ودلاله كأنما أصبحت البوابات في مشاكسة دائمة مع إحساس الشخصيات اليهودية بثبات وجودهم المكاني الزماني.

> التمايل المركب في الفراغ المسرحي كان ولا يزال غاية جوهرية في تشكيل التمثيل بالجسد فالجسد عمود المساحة، الجسد ضوؤها وروحها، الجسد حياة، بالجسد نكتب ما لا تستطيع الكلمة كتابته

تحررت العلاقة مع الممثل بعد حل معضلة الفراغ، أزهرت البروفات عددا هائلا من الأفعال النفسية والجسدية في مساوقة خشنة وقاسية مع التمثيل المسرحي، علينا إذن أن نحمل تلك البوابات من «الأكورديون» إلى بيروت حيث افتتاح المسرحية الفعلي بالنسبة لي.

جرجرنا التاكسي إلى فندق مهجور، أنزلنا الديكور الذي احتار بنا واحترنا به، لوهلة صغيرة أحسست أن لديكور «الاغتصاب» قلبا وعينا وآذانا وفما، عندما عرضنا المسرحية في القاهرة سافر معنا وفي عمان كان شاهدا علينا، برفق أيها السيد قلت لعمال الفندق، بعد برهة تمدد ديكور الاغتصاب على أرض من موزاييك وبرد منعش طالما أعطيناه فرصة للتثاؤب والنوم بعد رحلة شاقة، ليس في الفندق ما يدل على وجود إنسان باستثناء الرجل الأعمى الذي يتنزه بين الدهاليز يحمل بيده اليسرى كومة مفاتيح عمياء.

غدا العرض، أطفئت الأضواء، تسلل الممثلون إلى صالة المسرح عبر لسان خشبي طويل يربط الصالة بالعرض مكانيا، وزمانيا، ودلاليا، وقع أقدام اليهود ترن، الجمهور تحتهم، أردنا أن نكرس مفهوم الغزو في تبادل العلاقة، غاز ومغزو، سالب ومسلوب، اللسان يربط الخارج بالداخل، اللسان الخشبي واسطة العبور على المكان والإنسان، اللسان منشار يخرق البيت، والشارع، والأرواح، ثمة اضطراب في الأمكنة، تخلخل في الأبواب الجانبية، والباب الرئيس يؤدي إلى تخلخل في بنية النفس اليهودية أو بالعكس، أبواب البيت اليهودي تصطفق، إنها أبواب مرتجة سرعان ما تؤدي إلى عمق قسري يلغيها من الناحية التكوينية عندما يفتح باب الأكورديون الكبير تتهشم جغرافية المكان، حدود لاغية ليس لها حضور فاعل، الاهتزاز في الأبواب والأرواح في اتصال دائم وتصاعد عمودي، يؤدي إلى حطام مزدوج، الأمكنة والأرواح تتوقد شيئا فشيئا وصورة المكان تنازع، وتقاتل كي تعود إلى جوهر وجودها الأصلي.

في هذه اللحظة الجحيمية هل ثمة ممر للتنوير في دهليز اليهود القائم على الشبهات؟ شبهات تؤدي إلى تآكل النفس، والمكان باعتباره نفسا ثانية.

منذ خمسة عشر عاما وأنا أحاول عبر عملي مع المسرح الفلسطيني أن أفكك بيت النص، والمكان لألغي أعمدة التمثيل الميت، ليس هناك أي تمجيد للثبات، لا في النص، ولا في العرض، ولا أي ركيزة للرنين اللفظي الخطابي، ولا أي توق لابتزاز الجسد، التمايل المركب في الفراغ المسرحي كان ولا يزال غاية جوهرية في تشكيل التمثيل والفراغ، الجسد عمود المساحة، الجسد ضوئها، وروحها، الجسد حياة، بالجسد نكتب مالا تستطيع الكلمة كتابته، في عتمة الجسد يسكن طائر التقمص، أيضا تسكن الآلام الكبرى، في الجسد تتأصل الروح. ثمة ثعبان يسكن ملكوت الجسد، لهذا الجسد خمر الأجنحة المرفرفة، في الجسد شجرة للعيون، على سطح الجسد تنام الحشائش، والمراكب، والمواويل، والمزيد من الخيام والأرغفة، والعطش، على المسرح أطلق مدفع الجسد للعويل، في جسد الممثل تزدهر الخيول والقبائل، الطوفان، والفيضانات أيضا تخبئ نفسها بين ثنيات الجسد، في كل عضو من أعضاء الجسد تختبئ عناوين الجسد الآخر، الجسد احتمال لم تفتح أبوابه، محطة مشرعة ليوم قيامة فتي، هذه هي ترتيلة الجسد في مناخ من السينوغرافيا المذهبة ◆

http:// pages: nyu. edu/~as 245/ AITG.

موقع يعرض معلومات عن التقنيات والمفاهيم المسرحية المختلفة.

في شهر يونيو الماضي احتفل المسرحيون الكويتيون بذكرى ميلاد الفنان صقر الرشود الستين، على الرغم من أنه رحل العام ١٩٧٨ وهو لم يتجاوز عامه الثامن والثلاثين، وعلى الرغم من سنوات عمره القصيرة فإنه استطاع خلالها أن يحرك أمواجا كثيرة في محيط المسرح الكويتي بأعمال بديعة من رجل مسرح بالمعنى الشمولي للكلمة فكان كاتبا، وممثلا، وموسيقيا، ومخرجا. واستطاع بأعماله المسرحية المتميزة إعادة تشكيل الحركة المسرحية الكويتية. فسكن في عقل ووجدان كل محبي المسرح العربي، بعد أن أصبح واحدا من أهم رموزه.

في الذكرى الستين لميلاده

صقر الرشود الباحث عن صياغات إخراجية جديده

الكويت - د. نادر القنة

منذ البدء كان صقر الرشود فنانا مستقبليا، بكل ما تعنيه هذه المفردة من دلالات، كان مستقبليا في كل شيء، الأفكار، والتصورات، والطروحات، وأسلوب التعاطي مع الواقع، وأسلوب صياغة الأحلام، والنظرة الفلسفية، والموقف من الإرث المسرحي الكائن، والإرث السلفي.

كان مستقبليا بتطلعاته اللامحدودة على الرغم من اتصاله بواقع زماني - مكاني، وعلى الرغم من ارتباطه بمعطى عام له دلالاته العميقة، إذ كان يبحث عن الخاص، وعن التفرد، والتميز فلم يشأ أن يكون طليماتيا أو نشميا، أي هاتين المدرستين اللتين كانتا تتسيدان واقع الحركة المسرحية الكويتية في نهاية الخمسينيات ومطلع الستينيات، وإليهما وحدهما - فقط - يصير الانتماء الفني.

كان الانتماء المسرحي بالنسبة إليه - في تلك المرحلة البدء - تأطيرا في المفهوم السائد، وتكلسا إراديا في المعاني الشائعة، وانصياع مطلق لأصوات الأساتذة الكبار، والدوران في فلك الهيمنة النموذجية. والتفاعل مع كل صيغها، وأشكالها، وأنماطها.

باختصار: كان صقر الرشود ذا نزعة ثورية تجديدية في المسرح الكويتي، كما كان متمردا على واقعه المسرحي، منطلقه في ذلك رغبة شبابية متحمسة - مع رفاق دربه - إلى إعادة تشكيل الحركة المسرحية الكويتية بما ينسجم وأحلام الشباب، في فترة نهضوية كان الكل فيها يجنح للبناء، والأحلام، والتعمير، والتأسيس.

هذه النزعة وحدها، جعلت منه خطا متميزا في حركة مسرحية تشابكت فيها كل الخطوط والألوان، تارة بالتقاطع، وتارة بالاتحاد، والتشابه، والتكرار، والمماثلة.

كانت بوابة المسرح مفتوحة على مصراعيها أمام صقر الرشود. وكان باستطاعته أن يحدد موقعه الذي يريد، والزاوية التي يريد أن تكون منطلقه، غير أنه شاء أن يكون (رجل مسرح) بالمعنى الشمولي لهذا المصطلح، أن يكون: كاتبا، ومخرجا، وممثلا، وإداريا، وموسيقيا، وتقنيا، ومنظرا. أن يكون في داخل المسرح كليا لا خارجه. وصقر الرشود الذي جرب كل ذلك فوجد نفسه منذ البدايه منحازا للنزعة الإخراجية في داخله، تلك النزعة التي شكلت منه علامة مسرحية مضيئة في تاريخ الحركة المسرحية الكويتية، وواحدا من أهم المخرجين المسرحيين العرب الذين ظهروا في النصف الثاني من القرن العشرين، ومن أبرزهم: الطيب الصديقي، المنصف السويسي، سعد أردش، كرم مطاوع، أحمد عبدالحليم، هاني صنوبر، فواز الساجر، قاسم محمد، إبراهيم جلال، نبيل الألفي، جلال الشرقاوي، روجيه عساف. فرانسوا أبو سالم... وغيرهم من عمالقة الحركة الإخراجية المسرحية العربية.

صقر الرشود مقدم برامج في إذاعة الكويت

في نهاية الخمسينيات، وبالتحديد في عام ١٩٥٨ اقترب صقر الرشود (١٩٤٠ - ١٩٧٨) ابن الثمانية عشر ربيعا من المسرح مقاربة جمعت في آن واحد بين الثقافة المسرحية العامة، والرغبة الجادة في العمل المسرحي، على نحو مغاير لما هو مألوف وسائد.

ففي المقاربة الأولى اتصل اتصالا وثيقا بالنص المسرحي العالمي المترجم الذي كان يصدر عن مكتبة الفنون الدرامية في القاهرة (١)، وفي تلك الفترة أيضا التي شاهد فيها محمد النشمي، وسمع كثيرا عن زكي طليمات. راح صقر الرشود يقرأ ويطالع أمهات الكتب المسرحية التي ذاع صيتها في تلك الفترة مثل «إعداد الممثل» لستانسلافسكي، «تشريح المسرحية» لمارجوري بولتن، «عيوب التأليف المسرحي» لولتر كير (٢).

وبالطبع فإن هذه الاختيارات الثقافية أكثر من دلالة؛ ولعل أبرزها أن صقر الرشود كان يريد أن يؤسس نفسه - منذ البدء - تأسيسا مسرحيا علميا مغايرا لأبناء عصره، خاصة من الفنانين السابقين عليه. حتى يبدو خطا، ولونا مسرحيا مختلفا، وهذا ما أكده بقوله حينما شخص واقع الحركة المسرحية في مطلع الستينيات: «انعدام الموروث المسرحي والخلفية الأكاديمية، مع اتسام الأعمال بالانفعالية العالية، كتابة وإخراجا وتمثيلا»(٣).

وبالفعل كان له ذلك عبر كتابته النصية الأولى (تقاليد)، وعبر نزعته الإخراجية المتجددة، والحلم الساكن في داخله أن يكون فنانا مسرحيا شاملا.

فمن خلال تجربة (تقاليد) جاءت المقاربة الثانية مع المسرح، كخطوة عملية أولى، تحمل في صياغتها تجربة المسرحية الكويتية المكتوبة، السابقة على العرض، كما تحمل ملاحظات كاتب لديه تصورات إخراجية معينة، والتي حاول من خلال تكنيكها الكتابي محاكاة النصوص المسرحية العالمية التي وقعت تحت يديه - حينها - من إصدارات مكتبة الفنون الدرامية.

تصدى محمد النشمي لإخراج هذه المسرحية لصالح فرقة المسرح الشعبي وذلك في الثالث من ديسمبر عام ١٩٦٥، واستمر عرضها لمدة ستة أيام وذلك على مسرح مدرسة الصديق(٤).

على ما يبدو أن إخراج محمد النشمي لمسرحية تقاليد لم يكن مقنعا بالنسبة لصقر الرشود بالدرجة التي تتناسب وحجم طموحاته، الأمر الذي دفعه لترك المسرح الشعبي إلى غير رجعة، والتفكير جديا بتأسيس مسرح شبابي مغاير لتوجهات طليمات والنشمي، وهذا ما يؤكده سليمان الخليفي بقوله: «... لما كانت الطريقة التي أخرجت بها مسرحيته (تقاليد) لم توفر له القناعة التامة، فقد عمد مع مجموعة من زملائه إلى تأسيس المسرح الوطني»(٥).

هنا؛ وأمام مفهوم القناعة الإخراجية نتوقف كثيرا، فالمسألة بجانب دلالتها التاريخية تحمل أكثر من معنى. أولها أن صقر الرشود ابن الثالثة والعشرين ربيعا من دون سابق تجربة مسرحية يصطدم في أول تجربة مع رائد المسرح الشعبي محمد النشمي، والخلاف يرتكز هنا على المعالجة الإخراجية... مما يدلل على أن صقر الرشود كانت له تصورات إخراجية خاصة لنصه، لم يأخذ بها النشمي، ولم يتعامل معها، مما أدى إلى غضب الثاني وخروجه من مسرح النشمي. وهو ما يؤكد من جانب ثان أن صقر الرشود كان له موقف صريح ومعلن من الاتجاه الإخاجي عند النشمي، وهذا الموقف يتسم بالرفض، الأمر الذي سيدفعه جاهدا فيما بعد إلى تأكيد قدراته الإخراجية بعيدا عن النشمي، وطليمات ليشكل اتجاها ثالثا في بُنية الحركة الإخراجية المسرحية الكويتية.

بصورة أو بأخرى هذه التجربة أعلنت بشكل مبكر اسم صقر الرشود مخرجا مسرحيا كويتيا، حيث سيتأكد لنا هذا الإعلان حينما يكتب صقر الرشود مسرحيته الثانية (فتحنا)، وستسند مهمة إخراجها في إطار فرقة المسرح الوطني للشباب عبدالله خلف وذلك عام ١٩٦٢ على مسرح مدرسة الصديق(٦).

وخلف عبدالله خلف سيقف صقر الرشود المسكون بحب المسرح، يمده بتوجيهاته، وآرائه، وملحوظاته الإخراجية متعاونا معه في إنجاز هذه التجربة الشبابية الأولى التي تحمل ملامح العطاء الشبابي في كل شيء التأليف، التمثيل، الإخراج، الإدارة، التصورات، الأفكار.

لاعتبارات كثيرة لم تنجح التجربة، غير أن صقر الرشود ينجح في تدشين نفسه مخرجا مسرحيا من دون عمل إخراجي يحمل اسمه صراحة حتى هذا التاريخ من نهاية عام ١٩٦٢،

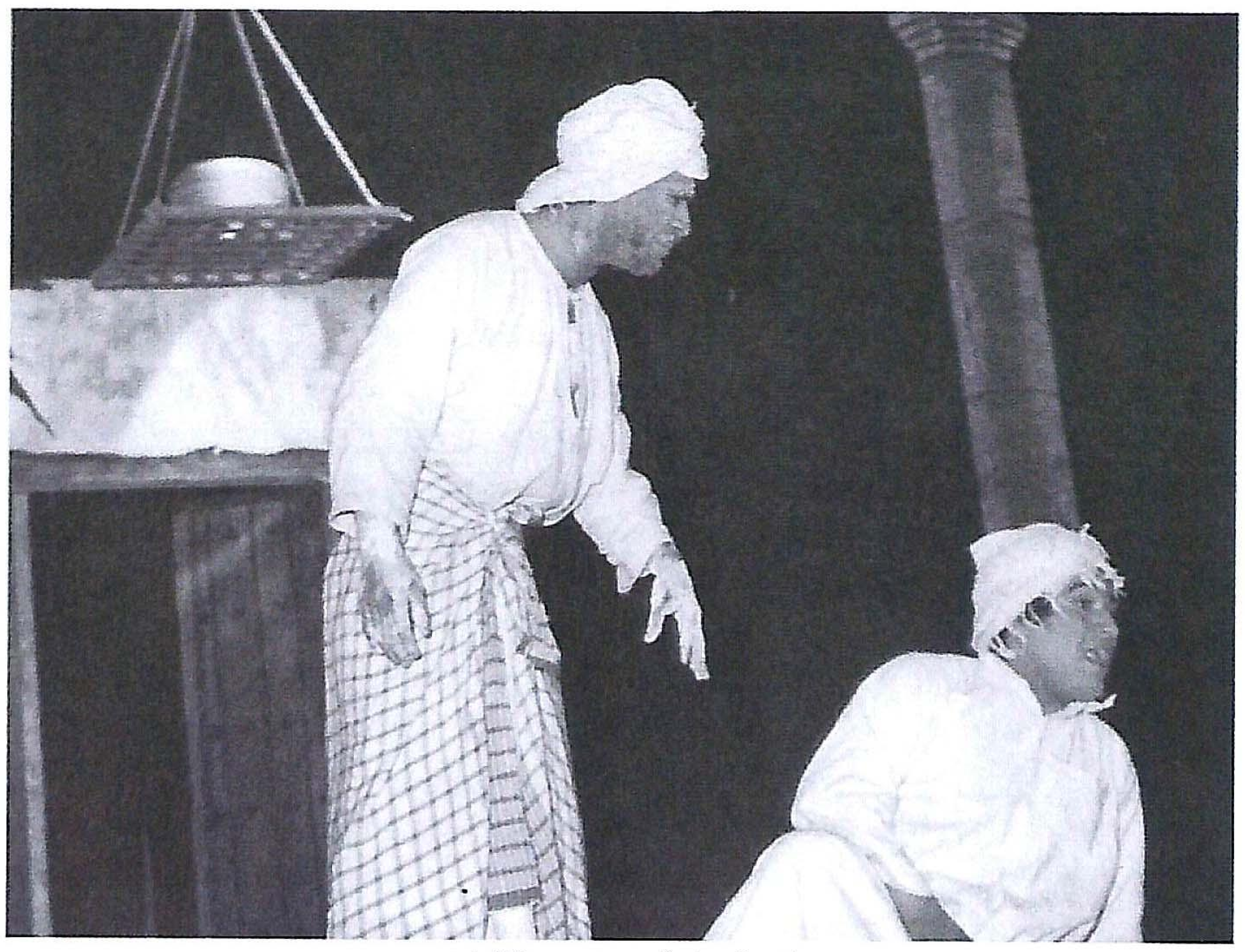
ولكن «قياسا على نشاطه حتى نهايته كان صقر يمثل رجل المسرح، الذي يعرف أبجديته، ويغني في كل الجزئيات والأطر، مرورا بكل التقنيات ومراحل الإدارة إلى شطحات خيال الطموح، وصنوف جنون المبدع»(٧).

لقد كان صقر الرشود يتشوق للعملية الإخراجية، وكان يرى في نفسه قدرة خاصة على القيام بذلك، ولكنه «فضل أن يقوم صديقه عبدالله خلف بدور الإخراج لكيلا يتهم بالتأليف والإخراج معا، وهو الذي استنكر ذلك على النشمي من قبل»(٨).

هذه المسرحية، أو تلك... تقاليد.. وفتحنا.. ما هي في حقيقتها إلا إرهاصات فنية فكرية، شكلت الوعي الإخراجي الأول عند صقر الرشود قبل أن يبدأ الإخراج بصورة عملية وإذا ما بدأ ذلك فإن شأنا كبيرا سيكون بانتظاره.

هاتان التجربتان دفعتا صقر الرشود بقوة إلى موقع الإخراج، بعد أن تلمس الشاب المندفع أن بمقدوره أن يكون مخرجا مسرحيا، وأن بداخله مشروع مخرج ناجح، فهناك استعداد فطري مبدئي، وهناك رغبة، وحماسة، وهناك توجه جديد، وفكر جديد، وفوق هذا وذاك هناك حلم، ووعي بالإمكانات المتاحة، ومعرفة جيدة بأرض الواقع، وهناك إدراك جيد بأن البحث الدائم في المسرح، وفي كل مناشط الحياة، هو السبيل الوحيد للرقي بالأفكار، والارتقاء بالقدرات والإمكانات، فمن خلاله يصير الحلم واقعا... «إن البحث هو عامل مساعد ذو قيمة لتوظيف الأساليب الأخرى، ولكن كيف يجد طريقه كأسلوب أولي على خشبة المسرح؟ يتم ذلك أولا باللجوء إلى مغامرة البحث نفسه، وعادة عندما نستجيب إلى تتابع المراجع على خشبة المسرح قد يكون البحث هو الذي ساعدنا على اختيار هذه المراجع»(٩).

بحق: كان صقر الرشود فنانا سابقا لعصره، بفنه، وفكره، وأحلامه، كان يسير نحو المستقبل بخطى ثابتة، سريعة، تختلف شكلا، ومضمونا، وإيقاعا عن خطوات أبناء عصره.. كان يتملكه مفهوم خاص عن المسرح، مفهوم يبعث في داخله القلق المستمر عما هو آت، وعما هو جديد... «إن أي فن من الفنون ومن بينها المسرح إنما ينشأ وفق مفهوم ما، فالكاتب والرسام ومؤلف الموسيقا يخلقون بأنفسهم إطار هذا المفهوم، وفقا لمفهوم العصر الذي يعيشون فيه، ويتحملون مسؤوليتهم تجاهه، وحين يكون المبدع جماعة معينة، فينبغي أن يوجد شخص يمكنه أن يحافظ على الوفاء للمفهوم المتفق عليه من قبل هذه الجماعة، ويدعى هذا الشخص في المسرح بالمخرج، سواء كان مؤلفا للعمل الذي يخرجه أم لا، وبصرف النظر عن كونه الممثل الأول لهذه الفرقة أو حتى مسؤولا أو منفذا لاحتفال من الاحتفالات، ليس بمقدور أحد أن يثبت أن الكاتب المسرحي الطليعي (صامويل بيكيت) في تقديمه لأعماله المسرحية المؤلفة كان مجرد كاتب مسرحي فقط، بل إنه في الوقت نفسه كان يؤدي وظيفة أخرى، هي قيامه بإخراجه لعمله الذي لا يعد مجرد كلمات نص صامت أخرس، وإنما نص يتجسد في أفكار وكائنات حية تنبض بالحياة، وأهم الدلائل على هذا هو أن الكتّاب المسرحيين المعاصرين أو غير المعاصرين لم يقوموا بإخراج مسرحياتهم لتكون بمنزلة ترجمات حرفية وأمينة لنصوصهم المؤلفة.


لوحة هدامة من مسرحية الواوي

حتى أولئك الذين قاموا بذلك أمثال ايسخيلوس، ويوربيدس، وموليير وشكسبير وستريندبرج وغيرهم، قد أبدعوا أعمالهم وفق مفهوم معين لإخراجها، ونفذوها بأدوات فنية تدخل في نطاق فن المسرح، كما تدخل الدراما في نطاق فن الأدب»(١٠).

بصدور القرار الحادي عشر جمعيات نفع عام، بتاريخ الثالث عشر من مايو ١٩٦٣ بمدينة الكويت، عملا بأحكام القانون رقم أربعة لسنة ١٩٦٢ الخاص بوزارة الشؤون الاجتماعية والعمل بشأن إشهار جمعية أو ناد، وبتوقيع وكيل وزارة الشؤون الأستاذ حمد الرجيب، أعلن رسميا عن إنشاء فرقة مسرح الخليج العربي، وقد جاء اسم الفنان الراحل صقر الرشود رابعا في قائمة المؤسسين، والتي ضمت ستة عشر اسما(١١).

بانطلاقة هذه الفرقة، أصبح بمقدور الفنان صقر الرشود تأكيد قدراته الإخراجية، وتحقيق جوانب كثيرة من أحلامه المسرحية المخزونة في داخله، ليصبح بعد مرور عقد من الزمان حجر الزاوية في هذه الفرقة، والرمز الساكن في وجدان فناني المسرح في الكويت، بغض النظر عن اتفاق البعض مع توجهاته، أو الاختلاف مع هذه التوجهات والآراء، المهم أن صقر الرشود - عبر التجربة المسرحية الاجتهادية - أصبح الأشهر، والأهم في الحركة الإخراجية المسرحية الكويتية.

وضعت فرقة مسرح الخليج العربي كل إمكاناتها المادية، وطاقاتها البشرية، تحت تصرف صقر الرشود، الذي راح بدوره يبحث عن موقع جديد في خارطة الحركة المسرحية الكويتية لفرقته ولذاته، وللفنانين الشباب الذين توالى اكتشافهم وتدريبهم الواحد تلو الآخر منذ إخراجه لمسرحية (بسافر وبس) بتاريخ الخامس عشر من يوليو عام ١٩٦٣، وحتى تاريخ إخراجه لمسرحية (عريس لبنت السلطان) في فبراير من عام ١٩٧٨، والتي على أثرها انتقل للعمل خبيرا مسرحيا في دولة الإمارات العربية المتحدة.

انطلاقا من ذلك يمكن كرنولوجيا تقسيم مسرح صقر الرشود من الناحية الإخراجية إلى ثلاث مراحل، وذلك على النحو التالي، مع الأخذ بعين الاعتبار أن مرحلة الإرهاصات سابقة عليها:

أولا - مرحلة التأسيس، والتكوين الإخراجي وتشتمل هذه المرحلة على إخراجه للعروض المسرحية التالية:

١ - «بسافر وبس»، من تأليف ثلاثي الخليج بتاريخ الخامس عشر من يوليو عام ١٩٦٣.

٢ - «الخطأ والفضيحة»، من تأليف مكي القلاف بتاريخ الأول من سبتمبر عام ١٩٦٣.

٣ - «الأسرة الضائعة»، من تأليف عبدالعزيز السريع، إعداد اللجنة الثقافية بتاريخ الخامس والعشرين من ديسمبر عام ١٩٦٣.

٤ - «أنا والأيام»، من تأليف صقر الرشود نفسه، بتاريخ الثاني عشر من مايو عام ١٩٦٤.

٥ - «الجوع»، من تأليف عبدالعزيز السريع، بتاريخ الثاني من نوفمبر عام ١٩٦٤.

٦ - «المخلب الكبير»، من تأليف صقر الرشود نفسه، بتاريخ الخامس والعشرين من مارس عام ١٩٦٥.

٧ - «الطين»، من تأليف صقر الرشود، بتاريخ الحادي والثلاثين من مارس عام ١٩٦٥.

ثانيا - مرحلة النضوج، والثورة والتمرد على الصيغ الإخراجية المسرحية السائدة في الكويت.

> رغبة منه في العمل الجاد راح يطالع أمهات الكتب المسرحية وهو في الثامنة عشرة من عمره، لأنه كان يريد تأسيس نفسه تأسيسا مسرحيا علميا مغايرا لأبناء عصره.

وتشتمل هذه المرحلة على إخراجه للعروض المسرحية التالية:

١ - «عنده شهادة»، من تأليف عبدالعزيز السريع، بتاريخ الثامن من ديسمبر عام ١٩٦٥.

٢ - «الحاجز»، من تأليف صقر الرشود نفسه، بتاريخ السادس من أبريل عام ١٩٦٦.

٣ - «لمن القرار»، من تأليف عبدالعزيز السريع، بتاريخ الرابع من ديسمبر عام ١٩٦٨.

٤ - «بخور أم جاسم»، من تأليف محمد السريع، بتاريخ الثالث من نوفمبر عام ١٩٦٩.

٥ - «رجال وبنات»، مقتبسة من مسرحية (الغربان) لهنري بيك، من إعداد صقر الرشود نفسه، بتاريخ الأول من ديسمبر عام ١٩٧١.

٦ - «الدرجة الرابعة»، من تأليف عبدالعزيز السريع، بتاريخ الخامس والعشرين من يوليو العام ١٩٧٢.

٧ - «١، ٢، ٣، ٤ بم»، من تأليف عبدالعزيز السريع، وصقر الرشود، بتاريخ السابع والعشرين من يناير عام ١٩٧٢.

٨ - «ضاع الديك»، من تأليف عبدالعزيز السريع، بتاريخ السابع من نوفمبر عام ١٩٧٢.

٩ - «شياطين ليلة الجمعة»، من تأليف عبدالعزيز السريع، وصقر الرشود، بتاريخ الخامس من ديسمبر عام ١٩٧٣.

١٠ - «بحمدون المحطة»، من تأليف عبدالعزيز السريع، وصقر الرشود بتاريخ الثامن عشر من ديسمبر عام ١٩٧٤.

ثالثا - مرحلة إرساء دعائم الهوية الإخراجية، والشخصية الفنية، والفكرية، والبحث عن صياغات فلسفية جديدة في جماليات العرض المسرحي.

وتشتمل هذه المرحلة على إخراجه للعروض المسرحية التالية:

١ - «على جناح التبريزي»، من تأليف الفريد فرج، بتاريخ الأول من أبريل عام ١٩٧٥.

٢ - «حفلة على الخازوق»، من تأليف محفوظ عبدالرحمن، بتاريخ العاشر من ديسمبر عام ١٩٧٥.

٣ - «مجنون سوسو»، من تأليف محمد السريع، بتاريخ فبراير ١٩٧٦.

٤ - «تحت المرزام»، من تأليف نواف أبو الهيجا، بتاريخ فبراير ١٩٧٦.

٥ - «هدامة»، من تأليف مهدي الصايغ، بتاريخ فبراير ١٩٧٦.

٦ - «متاعب صيف»، من تأليف سليمان الخليفي، بتاريخ الرابع والعشرين من نوفمبر عام ١٩٧٦.

٧ - «عريس لبنت السلطان»، من تأليف محفوظ عبدالرحمن، بتاريخ الحادي والعشرين من مارس عام ١٩٧٨.

٨ - مجموعة العروض المسرحية التي قدمها في دولة الإمارات العربية المتحدة حينما عمل هناك خبيرا مسرحيا وهي:

أ - «هارون الرشيد في القرن العشرين»، من تأليف عبدالله العباسي، عام ١٩٧٦، على مسرح الشارقة الوطني.

ب - «شمس النهار»، لتوفيق الحكيم، عام ١٩٧٧، على مسرح الشارقة الوطني.

ج - «السندباد»، لمحفوظ عبدالرحمن، عام ١٩٧٨، لفرقة مسرح الإمارات القومي.

د - «الأول تحول»، من إعداد عبدالعزيز السريع لفرقة مسرح الإمارات القومي ١٩٧٨.

استنادا إلى الرصيد السابق يمكن القول: إن هناك جملة من العوامل الفنية، والتاريخية، والفكرية، والزمانية، والمكانية لعبت دورا فاعلا ونشطا في تشكيل الملامح، الإخراجية المسرحية عند صقر الرشود في كل مرحلة من مراحل تطور مسرحه... ربما كان من الصعب جدا أن تتوافر هذه الظروف والعوامل بشكل متكامل لغيره من الفنانين، والمخرجين المسرحيين في الكويت.

لقد كان صقر الرشود عصاميا في كل شيء (١٢) في الحياة والفن، في الثقافة، والتعليم، في التأسيس والبناء، والتطور، في البحث عن هويته الإخراجية وفي العمل على تحقيق هذه

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الهوية. كان نمطا إخراجيا مختلفا، وعنوانا كبيرا لحركة مسرحية ارتبطت باسمه على الرغم من وجود أسماء بارزة بجانبه.

من هنا يأتي السؤال الأكثر أهمية والذي تتمحور حوله هذه الدراسة: ما المنطلقات الفلسفية الإخراجية في مسرح صقر الرشود تبعا لما أفرزته كل مرحلة من مراحل تطوره من نتاجات مسرحية؟ وكيف استطاع أن يشكل بمفرده اتجاها مسرحيا متميزا في وقت كانت فيه الحركة الإخراجية خاضعة للمدرسة الطليماتية بشكلها الراديكالي، وللمدرسة النشمية بشكلها التلقائي العفوي؟ وإلى أي مدى استطاع صقر الرشود صياغة نظرية جمالية لعروضه المسرحية العاكسة لطبيعة فكره، وطبيعة مجتمعه؟

قُبيل وفاته بأيام قليلة كتب ستانسلافسكي: «ليس هناك أسوأ من فن، كل شيء فيه هادئ، ومرتب، ومحدد، ومقنن، لا يتطلب جدلا، ولا صراعا، ولا هزائم، وبالتالي انتصارات، الفن والفنانون الذين لا يتقدمون إلى الأمام، يتأخرون إلى الخلف»(١٣).

تلك حقيقة أدركها منذ زمن بعيد عمالقة الإخراج المسرحي في العالم، ويدركها اليوم كل من يعمل بالحقل الفني والإبداعي، بغض النظر عن حجم الوجود فيه كبر أم صغر، فالإبداع في إحدى صوره وأشكاله الملازمة للتجريب هو تجاوز للأسس، والثوابت القائمة، وتمرد كلي، أو جزئي على الصيغ السائدة، والقوالب الجامدة. وهو كذلك، طرق إيجابي فاعل لعوالم جديدة، وأساليب حديثة مبتكرة في الزمكانية.

فالفنان من دون هدف أسمى يصبح عاجزا بشكل أو بآخر عن تحقيق آماله، وطموحاته، كما صاغه ستانسلافسكي وفسره بوريس زاخوفا، الذي يعد من أشهر أساتذة (مدرسة ستانسلا فسكي). وفيه يرى أن ذلك الهدف يتجسد بالفاعلية الفكرية للفنان، وتوجهه الرئيس أن حماسته في الصراع من أجل تحقيق المثل العليا، والحقائق التي يحبها أكثر من أي شيء آخر، وعندما يضع الفنان الهدف الأسمى نصب عينيه، ويستعمله بوصلة فإنه لن يخطئ عند اختيار المادة، أو عند اختيار الأساليب التقنية، والوسائل التعبيرية.

في المرحلة الإخراجية الثانية، وهي مرحلة النضوج الفني، وعلى أثر تراكمات المرحلة الإخراجية الأولى أدرك صقر الرشود - إلى حد ما - هذه الحقيقة، خاصة أنه اكتسب تجربة عملية فعلية في الإخراج المسرحي، وأصبح بمقدوره أن يتلمس بحرفية الفنان المبدع إمكان صياغة آلية إخراجية في العمل المسرحي، غير أنه من الملاحظ أن صقر الرشود في المرحلة الإخراجية المسرحية الأولى، وهي مرحلة التأسيس والتكوين لم يكن يمتلك آلية محددة في العمل المسرحي، ولم يكن بمقدوره أيضا صياغة آلية خاصة به، كما هي الحال عند رائدي المسرح في تلك الفترة زكي طليمات، ومحمد النشمي، وبالطبع فإن لهذا كله أسبابه الموضوعية الخاصة، التي يمكن لنا أن نجملها في النقاط التالية:

١ - في مطلع الستينيات كان صقر الرشود - من الناحية العملية - الإجرائية - حديث العهد بالحياة المسرحية، وعلى وجه التحديد الإخراج المسرحي.

٢ - كانت المرحلة الأولى بالنسبة له بمنزلة خطوة اختبارية، استكشافية أولى للقدرات

صقر الرشود مع الفنانة زهرة العلا في مسرحية صفقة مع الشيطان

الإخراجية الذاتية، وقراءة أولى لواقع الإمكانات المتاحة، الأمر الذي لم يُتح له فرصة إرساء معالم ملامحه الإخراجية، وفق الصورة التي ظهرت في المرحلتين الثانية، والثالثة.

٣ - الإطار العام - فرقة مسرح الخليج العربي، الذي كان يعمل بها تحت مظلته، لم يكن يمتلك في الأصل آلية خاصة في العمل المسرحي، ولم يكن لديه تراكمات خبروية سابقة يمكن المقايسة عليها.

٤ - لم يعمل صقر الرشود في مطلع حياته الفنية - كما هو شأن معظم المخرجين المسرحيين الشباب - مساعد مخرج. إنما بدأ حياته الفنية على فوره مصنفا كمؤلف مسرحي، ومخرج مسرحي أول.

وبالتالي: فإن هذه البدايات، وهذه الظروف لم تسمحا له بالاستفادة من تجارب الغير على نحو جيد، ولم تسمحا له بالتفاعل مع آلية الغير على نحو مباشر، وإن ظل الأثر التأثيري قائما بشكل غير مباشر.

٥ - في هذه المرحلة كان صقر الرشود يجرِّب الذات الفنية، ويستنطق القدرات في كل شيء، كما كان يطرق عوالم جديدة في المسرح، الإخراج، التأليف، التمثيل، الإدارة الفنية، الإدارة الإنتاجية... وكان في كل نشاط وتجربة يكتسب خبرة جديدة، تضاف إلى رصيده المسرحي والمعرفي.

٦ - على ضوء ما سبق، يمكن القول: إن آلية العمل الإخراجي عند صقر الرشود في هذه المرحلة كانت مستمدة في صورتها الكلية من ثلاثة مصادر هي:

أ - اطلاعه على تجارب الآخرين من رواد مرحلته: محمد النشمي، زكي طليمات، ومن بعدهما عبدالله خلف في تكوين الفرقة الوطنية.

ب - قراءاته التثقيفية النظرية لكتب المسرح، والتي أمدته بحصيلة معلوماتية جيدة عن المسرح بشكل عام، والعملية الإخراجية بشكل خاص، بالإضافة إلى أنها مكنته من الاطلاع على الملامح العامة لتجارب الآخرين، وكذلك الأساليب الإخراجية السائدة في حينها.

وحول هذا الجانب يذكر محمد حسن عبدالله نقلا عن محبوب العبدالله زميل صقر الرشود قوله: «لم نكن نفهم حتى ذلك الحين - ١٩٦٠ - أن المسرح ليس أكثر من تبادل العبارات على الخشبة، من دون أي التزام آخر بأي قاعدة، وحدث أن تعرفنا إلى الأستاذ علي جمعة، الخبير القانوني بوزارة الشؤون، وبدأ يوجهنا الوجهة الصحيحة وهي ضرورة الإلمام بنظرية المسرح وقراءة نصوص مسرحية كثيرة، ومن ذلك الحين التفتنا إلى السلسلة التي كانت تصدرها (مكتبة مصر) تحت عنوان (مكتبة الفنون الدرامية)، وتعرفنا من خلالها على إبسن، وشو، وبيراندللو، وتنسي وليامز، وغيرهم. وكان من أول ما قرأنا عن النظرية غير مقالات مندور ورشاد رشدي، كتاب: عيوب التأليف المسرحي، تأليف وولتركير، الذي نُشر ضمن السلسلة المذكورة»(١٥).

ويؤكد صقر الرشود على دور الجانب التثقيفي في صناعته كمخرج مسرحي ويقول في حديث يورده محمد حسن عبدالله نقلا عن مجلة الرسالة الكويتية بتاريخ التاسع والعشرين من أغسطس عام ١٩٦٥، أن «الاتجاه للإخراج المسرحي كان - بالنسبة لي - عملية انبهار بالخلق الفني، أما الروافد التي كانت ترفد ثقافتي المسرحية أول عهدي بالإخراج فكانت الدراسات المسرحية، والمراقبة الخاصة، ودقة الملاحظة، ومشاهدة المسرحيات في البلدان العربية الأخرى. وفوق ذلك كله معاناة نفسية عنيفة قلبت مفاهيمي، كانت لي استنتاجات خاصة من خلال الغير شكلت نفسي، فاكتشفت أن هناك تقاربا إنسانيا شديدا، لأن نفس الإنسان هي كل الانفعالات، كل الخطوط النفسية واحدة. قرأت عدة مسرحيات، كنت أقرأ السطور، وأحس وراءها النفوس تتحرك، تحدثني، توحي إليَّ، لم أكن أقرأ الناحية الدرامية من المسرحية فقط، وإنما الناحية النفسية أيضا، ولعل الجدير ذكره أن هذه العملية تحتاج إلى خيال مجنح خصب، كنت أطلق لخيالي العنان في محاولة صادقة لإيجاد مبررات منطقية معقولة لحركات شخوص المسرحية. أدركت حينذاك أن كل حركة مسرحية يجب أن تكون منطقية غير مفتعلة، وأن تُبنى على تساؤل أبدي: لماذا؟! إن البحث عن الدفاع النفساني للكلمة، التي يقولها الإنسان يعطيك الصورة للحركة التي يجب أن يتحركها البطل، وأهم من ذلك كله أن المخرج يجب أن يكون له تجربة حياتية ناضجة، وذاكرة قوية تعي هذه التجربة للاستعانة بها في الإخراج» (١٦).

«يمكن تقسيم مسرحه إلى ثلاث مراحل، الأولى مرحلة التأسيس والتكوين، والثانية النضوج والتمرد على الصيغ الإخراجية السائدة والثالثة مرحلة إرساء دعائم الهوية والشخصية الفنية والفكرية»

جـ - على نحو ما يقرر صقر الرشود «أن اهتمامه بمشاهدة الأفلام السينمائية هو الذي أيقظ فيه الحس الفني، ووجهه إلى الإخراج المسرحي» (١٧).

٧ - في هذه المرحلة انحصر المفهوم الإخراجي عند صقر الرشود في دائرة الانفعالية بالنص المسرحي، الذي جاء على حساب التفاعلية معه، لذلك أخذت الصورة الإخراجية في ذهنه طابع الحالة التنفيذية، من دون الارتقاء إلى الحالة التفسيرية - الإبداعية.

وهنا، لم يكن المفهوم الإخراجي الإبداعي قد تبلور في مخيلته بشكل متكامل، وفق النسق الخاص بنظرية العرض المسرحي. و ولم يكن أيضا تكوينه الثقافي قد اكتمل. فالمسألة - كما ذكرنا - تحتاج إلى تراكم معرفي، وإلى خبرة ودراية، وإلى تقاليد مسرحية قائمة في الساحة الفنية، وهو ما يبرره صقر الرشود بقوله عن تلك الفترة: «انعدام الموروث المسرحي، والخلفية الأكاديمية، مع اتسام الأعمال بالانفعالية العالية، كتابة، وإخراجا، وتمثيلا، إلا أنها مع ذلك تمثل قفزة نوعية بالقياس إلى المسرح المرتجل» (١٨).

٨ - كانت التدريبات المسرحية في تلك المرحلة بسيطة في صورتها العامة، حيث كان التركيز فيها يتم على الأداء النمطي المقرون بالصورة الحركية - المتناهية في البساطة، كما رسم ذلك المؤلف بين أقواسه في النص المسرحي، حركة تنسجم مع الطابع العام للعرض المسرحي من دون الدخول في تأويلات تحليلية معمَّقة.

ولعل هذا الاهتمام بالحركة المسرحية على حساب التقنيات الإخراجية الأخرى هو ما لفت انتباه الناقد الفني بمجلة الهدف، حينما كتب نقدا حول إخراج مسرحية «الجوع» من تأليف عبدالعزيز السريع يقول فيه: «صقر الرشود أجاد في تحريك الممثلين على خشبة المسرح، وكذلك في تصويره الرائع لمشهد الحلم، حيث جاء محبوكا من جميع أطرافه، واستطاع أيضا أن ينهي المسرحية من دون إطالة أو ملل بخاتمة محبوكة» (١٩).

وأيضا هذا تأكيد نقدي آخر تقدره مجلة الرسالة حول تمكن صقر الرشود من التعامل إخراجيا بصورة ناجحة في مسرحية الجوع، يقول الناقد: أريد أن أهنئ صقر الرشود على نجاحه في إخراج المسرحية خصوصا الفصل الثالث، «مشهد الحلم»، الذي تمكن من إخراجه ببراعة وإتقان.

صحيح أن هذا، أو ذاك، ما هو إلا حكم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نقدي - قضائي سريع، مصدره الانطباعية الانفعالية السريعة، ينقصه الكثير من العلمية والتحليلية... غير أنه بإمكاننا أن نعوّل عليه كثيرا في فهم الصورة الإخراجية في ذلك الوقت.

٩ - في هذه الفترة لم يكن صقر الرشود يعي تماما ماهية النسخة الإخراجية، فيبدو أنه كان يرسم الصورة الحركية والأدائية العامة في ذهنه، في حين يترك التفاصيل لإقرارها في أثناء التدريبات المسرحية حسب الإمكانات. وهذه التدريبات لم تكن تزيد في أحسن الأحوال عن أيام معدودات يحفظ فيها كل ممثل حواره وحركته.

كان صقر الرشود يجرب كثيرا في الحركة والأداء من تدريب إلى آخر... كأن هذا التعديل اليومي يأتي انعكاسا طبيعيا لسؤال كان يقلقه كثيرا، فالمسألة بالنسبة إليه ليست مجرد تحريك، بقدر ما يرتبط هذا التحريك، والانتقال بالتبرير، وبواسطة هذا التبرير كانت الخطوة الانتقالية نحو التطوير، ونحو المنهج، ونحو الإبداع في المرحلة التالية.

١٠ - في هذه المرحلة كان صقر الرشود يعتمد كثيرا على المهارات الفردية لفريق العمل. إذ كان يحاول استنطاقها وتكييفها تنفيذيا بما يخدم مسارات تجربته الإخراجية. وهي محاولة ذكية منه لقياس قدراته وفق نسق عام تشاركه فيه قدرات جانبية أخرى، وبالتالي يستطيع إبراز مهاراته الإخراجية ضمن تميز الآخرين.

وفي هذا الجانب يقول جوليان هلتون: «تعد المهارات المعرفية عادة أرفع الأولويات مرتبة في عملية التعليم، لأنها ترتبط بالقدرات التي يقال عادة إنها تميز الإنسان، فكل المخلوقات الحية تمتلك أنظمة اتصال، والعديد منها يستطيع أن ينتج مجموعة كبيرة من الأصوات المنوّعة، لكن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمتلك القدرة الإدراكية التي تنتج اللغة المنطوقة، والنظم الحسابية المركبة، وقد استطاع الإنسان أيضا أن يكتشف بعض الوسائل الناجحة لإذكاء قدرته على التذكر... ويستخدم المؤدي هذه المهارات الإدراكية كما يستخدم ذاكرته أيضا حين يقرأ دوره، ثم يحفظه، ثم يعيد إنتاجه... ولأن العمل المسرحي عمل أو نظام تكاملي فهو يتحدى التقسيم المراتبي للمهارات النفسية - العضلية، والعاطفية والإدراكية وفقا لأهميتها أو قيمتها، فكلها تنشط بتزامن في أثناء عملية التمثيل، وإذا غاب أحد الأنواع فإن ذلك ينعكس انعكاسا سلبيا على الأداء»(٢٠).

١١ - في هذه المرحلة، كان صقر الرشود وحده يتحمل عبء عملية اختيار النص المسرحي، وكان وحده ينفعل مع هذا النص، أو مع ذاك، لذلك كان من الطبيعي جدا أن يقوم بإخراج ثلاثة نصوص مسرحية من تأليفه، من أصل سبعة نصوص شهدتها المرحلة، وهي: «أنا والأيام»، «المخلب الكبير»، و«الطين»، حيث كان يكتب نصا مسرحيا مخرجا في ذهنه، يعرف جيدا كيف يتعامل مع مفرداته، وشخصياته، ولغته، وحركاته، وسكناته.

١٢ - لم تشهد هذه المرحلة اهتماما ملحوظا في الجوانب التقنية للعملية الإخراجية، فكما ذكرنا كان التركيز على الممثل كطاقة صوتية وحركية، وكذلك على الكلمة المسرحية باعتبارها محملة بالمضامين الإنسانية، وبالرسالة المراد إيصالها للمتلقي.

في المرحلة الإخراجية الثانية عند صقر الرشود، وهي مرحلة النضوج، والثورة، والتمرد على الصيغ الإخراجية المسرحية السائدة في الكويت، والتي اشتملت على إخراج عشر مسرحيات محلية الطابع والقضية - باستثناء تجربة واحدة تم اقتباسها - برزت آلية الإخراج المسرحي عند صقر الرشود بشكل واضح، وبدا عليه أنه مخرج متطور، يمتلك رؤية واضحة، ومفهوما أكثر شمولية للعملية الإخراجية، بالإضافة إلى أنه أصبح بمقدوره السيطرة على أدواته الفنية، وأنه بإمكانه تطوير حرفته الإخراجية من تجربة إلى أخرى، ومن أبرز ملامح هذه المرحلة في تجربة صقر الرشود الإخراجية:

١ - تعتبر هذه المرحلة امتدادا طبيعيا للمرحلة الأولى من حيث اهتمامه بأبعاد القضية الاجتماعية الكويتية، شغله الشاغل، ومن حيث اتجاهه إلى مناقشة هذه القضية علانية، وهو ما يؤكد على المفهوم الحضاري المتطور للمسرح في ذهن صقر الرشود، والدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح في إثراء التجربة الاجتماعية. وفي هذا الجانب يقول صقر الرشود: «سنواصل الكفاح من أجل أن نجعل كلمة تمثيل في الكويت يشعر بها كل الناس»(٢١) فالإنسان الكويتي في ظل المتغيرات الاجتماعية، والقفزات الاقتصادية، وتبدلات نمط الحياة أصبح مركز اهتمامه ومركز الصراع الدرامي في رؤيته الإخراجية في هذه المرحلة:

أ - مسرحية «عنده شهادة»، وجدلية العلاقة بين المثقف ومحيطه الاجتماعي، وما يصاحب من خلل في توازن العلاقات، وكذلك الغربة المكانية والروحية.

ب - مسرحية الحاجز، وتعدد مستويات الانشطارات، والتقسيمات الطبقية المتعددة في المجتمع الواحد.

ج - مسرحية «لمن القرار؟»، صراع الأجيال في إطار مفهوم الاستقلالية والبحث عن الذات في مجتمع له ثوابته.

> **لم يعمل صقر الرشود في مطلع حياته الفنية، كما هو شأن معظم المخرجين الشباب، مساعد مخرج لأي من المخرجين المسرحيين، إنما بدأ حياته الفنية مؤلفا مسرحيا**

د - مسرحية «بخور أم جاسم»، صراع الإنسان مع واقع تقاليدي تحكمه موروثات شعبية.

هـ - مسرحية «رجال وبنات»، الإنسان وقيود الواقع الذي يؤطره.

و - مسرحية «الدرجة الرابعة»، الثورة على نمطية الحياة التقليدية، واستحداث واقع جديد مغاير.

ز - مسرحية (١، ٢، ٣، ٤ بم)، الانحياز لكل معاني الأصالة، في المجتمع الكويتي والصراع التقليدي بين الماضي والحاضر.

ح - مسرحية «ضاع الديك»، الغربة والاغتراب في نسيج التكوين الاجتماعي، وصراع الإنسان مع ظروف اجتماعية لا شأن له في صناعتها.

ط - مسرحية «شياطين ليلة الجمعة»، وفضح الممارسات الاجتماعية، والعيوب السلوكية عند الإنسان المظهري، وتبيان خطورة هذه النوعية من الأفراد على البناء الاجتماعي.

ي - مسرحية «بحمدون المحطة»، نقد بعض الأنماط السلوكية الاجتماعية السلبية للإنسان الكويتي خارج حدود الوطن، ومعالجة قضية زواج الكويتية من غير الكويتي.

ويبدو واضحا من خلال هذه التيمات الإخراجية أن صقر الرشود - في هذه المرحلة - تعمق أكثر من ذي قبل في دراسته أبعاد المجتمع الكويتي، وراح كناشط مسرحي، يناقش ما تلتقطه عينه، وما يطفو على السطح الاجتماعي الكويتي بأسلوب انتقادي ساخر، هاجسه في ذلك فضح الممارسات السلبية، وتقويم الاعوجاج، منتصرا في ذلك لجناح الأصالة، ولجناح المعاصرة... حينما يكون جناح الأصالة والمعاصرة في بؤرة الموضوعية، وفي دائرة الحتمية الاجتماعية.

٢ - في هذه المرحلة، أدخلت تجربة التأليف الثنائي، أو التأليف المشترك، صقر الرشود - من حيث لا يدري - في بوتقة التجريب المسرحي، على مستوى صناعة الكلمة المسرحية - النص، بغض النظر عما إذا كان صقر الرشود لديه مفهومه الخاص لمعنى التجريب، وأهمية التجريب في تلك المرحلة، أو أنه كان يجرب لاعتبارات خاصة لها علاقة بطبيعة الفرقة، أو في محاولة منه لإيجاد حلول موضوعية لمشكلة النص المسرحي في فرقة مسرح الخليج العربي.

ففي كل الأحوال، إن ما يعنينا هو اقترابه من طبيعة الورشة المسرحية أو المعملية سواء كان يدرك ذلك، أو لا يدركه... وسواء كان غرضه التجريب، أو شيئا آخر، فصقر الرشود حينما كان يكتب مع عبدالعزيز السريع نصا مسرحيا ما، فقد كان يكتبه بروح المخرج قبل المؤلف، فالنص كان يخرج من بين يديهما فورا إلى غرفة التدريبات المسرحية.

إن هذا الاقتراب في ظل وجود لجنة ثقافية نوعية في فرقة مسرح الخليج العربي ساهم وبشكل إيجابي فاعل في تنشيط مفهوم العمل الجماعي في الفرقة، بدءا من صناعة النص المسرحي مرورا بكل خطوات تجهيز التجربة المسرحية، انتهاء بالعرض المسرحي، وهو الهدف العام الذي كان صقر الرشود يسعى جاهدا طوال حياته إلى تحقيقه في إطار شعار (الكل شركاء في صناعة التجربة).

وتؤكد أسمهان توفيق هذا الجانب في شخصية فرقة مسرح الخليج العربي تحت قيادة المخرج صقر الرشود وتقول: «أن تعمل مع مجموعة من الحالمين... وتعمل مع أشخاص يحملون الأفكار نفسها والملامح نفسها، فهذه هي المتعة الحقيقية في العمل... كنا جميعا نبدأ من النقطة نفسها... نريد أن نتعلم، أن نعرف ماهية الفن الحقيقي... كل من خلال *الآخر دون ضجيج، أو غرور، كل واحد يعطي* الآخر ما يعرف من دون أستاذية أو فوقية ودون استعلاء أو ادعاء... كنا نتقاسم المعلومة الثقافية، كنا نتقاسم رغيف الخبز، نتقاسم السعادة والشقاء، نتقاسم كل شيء... كانت أخوتنا وصداقتنا تفوق كل تصور... ومن خلال كل تلك المعاني الرائعة ظهرت تلك الأعمال الجادة التي ميزتنا عن الآخرين... وبدأنا الدرب وما زلنا نسير فيه بقوة وحماس وإصرار... وفي تلك الفترة الرائعة قمت ببطولة أروع المسرحيات التي قدمتها الفرقة. الأعمال تتوالى والنجاحات تزيد والإصرار على ما بدأناه أصبح جزءا من شخصيتنا... أصبح الالتزام، الجدية، احترام الفن، احترام الجمهور، وكانت مقولة الفن أخلاق هي السمة المميزة لأفراد فرقة مسرح الخليج العربي...

وعلى الرغم من المسافة والزمن، على الرغم مما كان وما رأيت يبقى اسم فرقة مسرح الخليج العربي ذلك الاسم الوحيد الذي يدل على أصالة الرؤية، على جدية العمل الفني، وعلى الالتزام بكل معانيه، وتبقى تلك الأسماء، تبقى تلك الوجوه التي أعرفها جيدا، رمزا لأصالة الفرقة يتصدرها اسم الفنان الراحل صقر الرشود الذي كان ومازال على الرغم من رحيله عنا رحمه الله وأسكنه فسيح جناته الرمز الأعلى بجدية الحركة المسرحية في الكويت... «أدرك أن الفن الحقيقي رسالة كبيرة، أمانة يحملها الفنان على عاتقه»... «أدرك تماما أن الحب هو الذي يصنع الحياة، وهذا ما تعلمناه في مدرسة فرقة الخليج العربي» (٢٢).

٣ - تميز الأسلوب الإخراجي عند صقر

صقر الرشود في ديوانية مسرح الخليج العربي

ARCHIVE
Archivebeta.Sakhrit.com

الرشود في هذ المرحلة بالواقعية، حيث راح يكرّس المنهج الواقعي في كل شيء: الفكرة النصية، أسلوب المعالجة النصية، القضية المطروحة للنقاش، الحوار، دراسة أبعاد الشخصيات الدرامية، وسبر أغوارها، وتحليلها تحليلا سيكولوجيا، وسيسيولوجيا، ورصد دوافعها، وتفهم معاناتها، وكذلك إبراز أهدافها في إطار القضية المطروحة، وتحديد مستويات أدائها، وطبيعة حركاتها الواقعية، وأزيائها، واكسسواراتها، بالإضافة إلى واقعية المنظر المسرحي، جغرافية الأحداث الدرامية.

ويبدو واضحا أن صقر الرشود - في هذه المرحلة - قد غرق كثيرا في قراءة واقعية ستلانسلافسكي، وكذلك شاهد أعمالا مسرحية عربية ذات أسلوب إخراجي واقعي... فهذه القراءات، وهذه المشاهدات تركت بصماتها عليه وعلى أعماله بشكل واضح.

ولعل أصدق ترجمة لذلك ما يعكسه صقر الرشود بنفسه، حينما كتب عام ١٩٦٤ رسالة إلى فرقة مسرح الخليج العربي، من القاهرة، رسالة تتسم بالروح العاطفية يبدي فيها إعجابه الشديد في المسرح، ويعلن فيها عن مشاهداته المسرحية في القاهرة في تلك المرحلة، وكلنا يعرف جيدا كيف كان التيار الواقعي - في أعقاب ثورة يوليو ١٩٥٢ - يتسيد الحركة المسرحية المصرية كتابة، وإخراجا، وتمثيلا، وتوجها. يقول صقر الرشود في رسالته: «أقول لك يا مسرحي أنا بعيد عنك وفي الوقت نفسه قريب منك، قريب منك لأني أراك دائما في القاهرة، في أخواتك المسرح الكبيرة، وأتمنى لك ما أراك فيه هنا، في بلد النهضة الفكرية والفنية، في بلد الإحساس والفكرة إنني لا أستطيع أن أشرح لك ما أراه في هذا البلد من نهضة لأن السطور لا تكفي، وأن خيالي لا يستطيع ترتيب الأشياء التي أشاهدها فلا أرضى أن أتخبط وأنا أكتب لك لأنك مسرح ولست شخصا فيجب أن يكون ما أكتبه منسقا ومنظما... ولكن لا تخف ولا تبال فإنني في مكان تطمئن فيه عليّ، لأنني سأبحث لك عن فكرة في بلد ارتقى فيه المسرح، وسوف أفلح، كل ما أرجوه هو رضاؤك وأن تكون هادئا بلا صمت»(٢٢).

ويؤكد صقر الرشود ميله الشديد نحو الواقعية، في رسالة أخرى بعث بها من القاهرة إلى صديقيه عبدالعزيز السريع، ومحبوب العبدالله... ففي جانب منها يقول: «أكتب الكلمة الواقعية، والموقف الواقعي، والحدث الواقعي، بالنسبة للمجتمع وأجعل صدرك يغلي انفعالا، ووجهك يتقلص ويتلون بشتى المشاعر. كلما أحسست بأن انفعالك تغير بين جملة وجملة، وسطر وسطر أعرف أنك أفلحت، اجعل مسرحيتك التي تكتبها ألوانا، وألوانا كزهو ورياحا وعواصف وسكونا وهدوءا وضوءا وظلاما. أمزج الأشياء واجعل تفكيرك مسلطا على كل انفعال وخيال... لا تترك لنفسك الحبل بل أضبط كل شيء بميزان تقريبي. أنا لا أقصد أن تجعل كتابتك بأرقام، وإنما بمعقول الكلمة والمنطق... عد لتكتب وتكتب وتسطر سطورا خالدة في مسرحية سوف تهز المجتمع واعتبر نفسك وأنت تكتب بأنك كبير، كبير جدا، أكبر من المجتمع نفسه... تسيطر عليه بنظرتك الخاصة نحو الشخصيات التي تشرحها وترسمها واختر أوسم المواضيع التي تخص الجزء الأكبر من الناس حتى في السطر

صقر الرشود ممثلاً مع سعاد العبدالله وأحمد الصالح في مسرحية حفلة على الخازوق

الذي تذكره اجعله يخص الجميع بطريق غير مباشرة»(٢٥).

ويعترف صقر الرشود صراحة أن زيارته لمصر كانت بغرض التواصل مع الحركة المسرحية هناك، والاطلاع على أحدث التجارب المسرحية والتيارات الفنية السائدة هناك، ويقول: «لم أذهب إلى مصر للنزهة، ولكنني ذهبت إلى هناك بغية الاطلاع على الفنون المختلفة وخصوصا المسرح...»(٢٦). خاصة أنه (والكلام لصقر الرشود) «ليس هناك وجه للمقارنة بين المسرح هنا والمسرح هناك. فالمسرح في مصر عمره ثمانون عاما، أما هنا فيكفي أن تعلم أن عمره ثلاث سنوات أو أقل» (٢٧، ٢٨).

ويؤكد صقر الرشود جنوحه نحو الواقعية كتابة وإخراجا في هذه المرحلة ويقول: «أنا ككاتب أحب أن أكتب الكلمة التي أحس بها... فأنا أكتب بصدق»(٢٩).

٤ - في هذه المرحلة بدا واضحا أن صقر الرشود اتجه نحو تطوير أدواته الإخراجية على نحو مغاير للمرحلة الأولى، إذ بدأ يهتم بجماليات العرض المسرحي: الديكور، الأزياء، الماكياج، الإضاءة، الموسيقى... وبدأ يضع حسابات دقيقة لكل المعادلات البصرية في رؤيته الإخراجية.

فعلى سبيل المثال أولى صقر الرشود مسألة الماكياج اهتماما خاصا في تجاربه المسرحية، وهذا ما يؤكده الماكيير محمد عبدالحميد بقوله: «إن فرقة مسرح الخليج العربي هي التي تبنت فكرة وجود كادر فني كويتي في مجال تقنيات المسرح. وبالنسبة لمجال (فن الماكياج) فقد زاملت الأخ عبدالعزيز المنصور حتى أصبح ماكييرا متمكنا استفادت الفرقة فيما بعد من إمكاناته وقدراته التي تعد مجال المسرح إلى السينما والتلفزيون وكل عمل ناجح.. وللحقيقة أقول: إن العمل مع مسرح الخليج العربي له أسلوب خاص حيث الاحترام المتبادل والبحث عن كل ما هو جديد لصالح العمل والتشاور البناء فيما يفيد المجال الفني عموما. ولقد استفدت أنا شخصيا من هذا الأسلوب»(٣٠).

وفي رؤيته النقدية المسرحية (بخور أم جاسم) إحدى مسرحيات هذه المرحلة يؤكد حسن يعقوب العلي على هذا الجانب ويقول: «إن الماكيير محمد عبدالحميد يستحق كل تقدير للجهود التي بذلها في إعطاء الشخصيات ملامحها المطلوبة، وللإبداع الذي ظهر في ماكياج محمد المنصور، الذي غير وجهه الحقيقي إلى حد بعيد»(٣١).

وتعتبر إشارة عبدالعزيز المنصور حول اهتمام صقر الرشود بمسألة الماكياج منذ مسرحية «الخطأ والفضيحة» عام ١٩٦٣، في المرحلة الأولى، أهم إشارة في هذا الجانب، كونها توكد أن صقر كان يتلمس الجوانب التقنية منذ بواكير حياته الفنية. غير أنه في المرحلة الثانية عمق هذا الاتجاه بشكل ناضج وفاعل، وفق مفهوم تفسيري مختلف.

وفي هذا الجانب يقول عبدالعزيز المنصور «بعد تقديم أول عمل مسرحي وكان (الخطأ والفضيحة) كلموني للانضمام للمسرح، والعمل معهم، وكان ذلك من قبل منصور، وصقر، وأسندوا إليَ مهمة المكياج»(٣٢).

ومن المؤكد أن زيارته للقاهرة، ومشاهدته للعروض المسرحية هناك، وكذلك مشاهدته لمعمارية خشبة المسارح هناك قد أفادته بمعلومات وفيرة ساهمت في تطوير أدواته الإخراجية، وهو ما يؤكده بقوله: «ذهبت إلى مسرح توفيق الحكيم، وزرته من الداخل، ورأيت خشبة المسرح، والصالة وطريقة الإضاءة وغرف الممثلين»(٣٣).

إن الدارس لتطور المفهوم الإخراجي في مسرح صقر الرشود باستطاعته أن يضع يده بسهولة ويسر - في هذه المرحلة - على نضوج التجربة الرشودية في الإخراج المسرحي، وانسلاخه كلية عن المفهوم الإخراجي السائد عند محمد النشمي، وزكي طليمات، ففي الوقت

”في بداياته كان يتحمل وحده عبء الاختيار والتفاعل مع النص المسرحي، لذلك كان من الطبيعي جدا أن يقوم بإخراج ثلاثة نصوص مسرحية من تأليفه من أصل سبعة أعمال أخرجها في تلك المرحلة“

الذي كان يلتزم فيه الرائدان منهج الواقعية التاريخية، والواقعية الفنية في أعمالهما المسرحية، كان صقر يتطور سريعا من الواقعية إلى الرمزية ومن ثم إلى التعبيرية، وما أن يصل إلى مسرحيتي «شياطين ليلة الجمعة»، «وبحمدون المحطة» في نهاية هذه المرحلة، حتى نراه بدأ يتأثر بالأسلوب الملحمي... خاصة أن مسرحيتيه الأخيرتين في هذه المرحلة تحملان الكثير من الملامح الملحمية... وهو الأسلوب والمنهج الذي سيعتنقه صقر الرشود في المرحلة الثالثة من حياته المسرحية، وهي المرحلة التي أطلقنا عليها مرحلة إرساء دعائم الهوية الإخراجية، والشخصية الفنية والفكرية، والبحث عن صياغات فلسفية جديدة في جماليات العرض المسرحي.

ففي مسرحية «لمن القرار؟» ١٩٦٨، باستطاعتنا تلمس بعض الجوانب المتطورة في مفهوم الإخراج المسرحي عند صقر الرشود(٣٤) مثل:

أ - توظيفه للقناع مع شخصية سامي... فتارة يشارك الآخرين في بناء الأحداث المسرحية، وتارة أخرى يضع القناع على وجهه ويحدث الجمهور أحاديث جانبية.

ب - توظيفه المتقن لعنصر الموسيقى في العرض المسرحي لتكون الموسيقى جزءا من سياق العرض، تكشف عن طبيعة الموقف الدرامي، وعن طبيعة الحالة النفسية للشخصيات الدرامية، مثل تلك الموسيقى التي تسبق دخول شخصية سامي الطالب الجامعي.

جـ - توظيفه للرقص التعبيري في هذه المسرحية.

د - كسر الإيهام... من خلال العلاقة المباشرة بين الصالة والممثل في منتصف الأحداث الدرامية تقريبا، وفي نهاية الأحداث، حينما يقف سامي في نهاية المسرحية مخاطبا الجمهور: هنا المشكلة انتهت، ولابد من بداية جديدة.

هـ - توظيف الأزياء دراميا، بما يخدم الأبعاد الفكرية في هذه المسرحية، وبخاصة في تحليل شخصية سامي الطالب الجامعي الشخصية الساخرة من محيطها الاجتماعي، والذي يحاول إظهار مهاراته في تطبيق النظريات التي يدرسها في الجامعة.

و - فيما يخص الميزانسين، فقد أثارت هذه التجربة إعجاب الحركة النقدية حينها إذ كتب بلال عبدالله في صفحة المسرح الشهرية بمجلة النهضة يقول: «تناول المخرج النص في حيز ضيق من المسرح، ويتمثل في أخذه وسط المسرح، لهذا كانت الحركة بسيطة ومناسبة، لأنه لا يوجد أي مجال لأن تضطرب حركة الممثل لطول المسافة، فكانت هذه المسافة تطول حسب مقدار الحركة المطلوبة، وعدد الشخصيات الموجودة، ولاحظنا هذا في الفصل الثاني حيث إنه ظهر عدد أكبر من الممثلين عن الفصل الأول... حركات سامي في المسرحية وخصوصا عند النقلة من سامي إلى الراوي كانت موفقة ومتناسقة وأذنه مع الموسيقى، ولكن العيب الوحيد الذي يمكن أن يوجه إلى هذه الطريقة أنها تعطي فرصة للمتفرج لأن يشرد بذهنه عن المسرحية وأيضا فرصة للتعليق غير المحبوب في المسرح، ولا تعطي المتفرج فترة يفكر في الأمر مع نفسه. بل تجعله يتكلم ويرد على الممثل، وتصور لو أن الصالة بمن فيها ترد على الممثل، والمتفرج يرد على الآخر فكيف تكون الحال.

٥ - في هذه المرحلة اعتنى صقر الرشود

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

عناية نسبية بالنسخة الإخراجية، وأصبح يدون عليها بعض الملاحظات، من دون أن يغير من آلية العملية الإخراجية التي سار عليها منذ بداية خطواته الأولى، وقوامها الرسم المسبق للإطار العام للحركة والأداء. وترك باقي التفاصيل للتعامل معها في أثناء التدريبات المسرحية، وفق مقتضيات الضرورة، وحالة التجليات الإبداعية لفريق العمل - جماعة، أو عناصر فردية.

٦ - وفي هذه المرحلة أيضا سجل صقر الرشود تطورا ملحوظا، وفهما عميقا لمعنى (بروفات القراءة) أو ما يطلق عليها اصطلاحا عند أهل المسرح بروفات الطاولة. حيث بدأ يولي هذا الجانب اهتماما خاصا مغايرا لنوعية الاهتمام التي كان يبديها في مرحلته الأولى.

وهذه النوعية من التدريبات كانت تصل إلى قرابة أسبوعين أو أكثر(٣٦). وكان صقر الرشود يركز فيها على طبيعة أداء الممثل وفق الرؤية الإخراجية للمسرحية، ووفق فهمه للشخصية الدرامية. شارحا أبعاد الأداء، وأبعاد الشخصية للممثل في حوار يتسم بروح فريق العمل الجماعي الواحد. كما كان يتيح فرصة مناسبة للممثل لمناقشته في شكل الأداء أو الحركة حسب مقتضيات الحال، والفهم المشترك(٣٧). هذا الشكل الديموقراطي للعملية الفنية في مسرح صقر الرشود ترك انطباعا فنيا جيدا عند عناصر العمل الفني، بحيث جعل الكل يلتف حول صقر الرشود باعتباره الأخ، والصديق، والمخرج، والأستاذ، والمبدع، فلم يكن صقر الرشود ديكتاتوريا كما يتخيل البعض أو يتصور(٣٨).

ويؤكد محمد المنصور على هذا الجانب ويقول «كانت التدريبات بالنسبة لنا بمنزلة عرض مسرحي. كنا نعرف كيف يفكر صقر الرشود، وكيف نفكر نحن معه، كانت هناك أوقات للمناقشة، وأوقات للعمل والتدريبات، ولا مانع من أن تبدي وجهة نظرك في قضية تخص شخصيتك، أو تخص العمل الفني الذي نقوم بالتدرب عليه. ولكن بحدود معينة، فكنا نعرف أنه هو المخرج، ونحن الممثلون... وجميعنا يريد أن يصل إلى الإبداع الجماعي باسم الفرقة»(٣٩).

٧ - في هذه المرحلة أعطى صقر الرشود مساعديه دورا مهما في إنجاز التجربة المسرحية، وكان يعتمد عليهم في مواصلة قضية ما، أو إنجاز جانب من مخططه الإخراجي. وبشكل عام فإن مفهوم مساعد المخرج، ومفهوم مدير الإدارة المسرحية - مدير الخشبة بدأ يأخذ في مسرح صقر الرشود أهمية خاصة. فلم تعد كل التفاصيل بيده، إنما بدأ يوزع جزءا من صلاحيات عمله على مساعديه. وهو ما يؤكد النظرة المتطورة عند صقر الرشود في فهم (التجربة الإبداعية الجماعية) التي أشرنا إليها سابقا، والتي سعى إلى تحقيقها جادا بكل الوسائل الفنية المتاحة، قدر ما استطاع. وأعتقد أنه فلح في ذلك. فالكل هنا مازال يتمثله رمزا غير مكرر للحركة المسرحية الكويتية.

يؤكد عبدالعزيز المنصور على هذا الجانب ويقول: «إنني أفخر بأنني عملت مساعدا للراحل صقر الرشود في جملة أعماله، وهو يعتمد عليّ في عدد من الأمور الفنية، كالديكورات بالذات والإضاءة وبقية مركبات العمل الفني»(٤٠).

٨ - سجلت هذه المرحلة تطورا ملحوظا في الصياغات الإخراجية عند صقر الرشود، فكما أسلفنا أن اهتمامه الكبير في توظيف الموسيقى في سياق العرض المسرحي قاده في نهاية هذه المرحلة إلى توظيف الأغاني، والاستعراضات الغنائية الراقصة التعبيرية لتكون جزءا من مركب العمل المسرحي. ولعل أبلغ دليل على ذلك صياغته الإخراجية لمسرحيتي: شياطين ليلة الجمعة، وبحمدون المحطة.

هذا الاهتمام بالجانب الاستعراضي سينقله فيما بعد نقلة نوعية إلى آفاق التجربة الملحمية في المرحلة الثالثة - مرحلة إرساء دعائم الهوية الإخراجية. حيث ستشكل الاستعراضات لاحقا جزءا من هويته الإخراجية، وستأخذ دلالات مختلفة، ومعاني مهمة في التفسير الإبداعي للتجربة المسرحية.

> ”في بداية الستينيات غرق صقر الرشود في قراءة ستانسلافسكي، ومشاهدة الأعمال المسرحية الواقعية، ثم بدأ في تطوير أدواته الإخراجية بالاهتمام بجماليات العرض المسرحي“

٩ - بقدر ما كان صقر الرشود يعد فنانا مبدعا في اكتشاف النجوم، وفي صقل تجربتهم، وفي تأهيل الكوادر الفنية للعمل في تجاربه المسرحية، وبقدر ما كان صقر يهتم بكل التفاصيل الإخراجية والإنتاجية ضمانا لنجاحات تجارب، فقد كان يولي مسألة اختيار العناصر العاملة معه من فنانين وفنيين أهمية خاصة. فكان يعرف تماما، قدرات الآخرين، وكيف يوظف هذه القدرات. وكيف يجعلها تذوب في بوتقة التجربة المسرحية... فلم يكن يجامل في توزيع الأدوار، ولم يكن يهادن إنتاجيا على حساب رؤيته الإخراجية، ولم يكن يسمح لعنصر غير مؤهل للعمل معه.

١٠ - كان واضحا أن صقر الرشود في هذه المرحلة بدأ يعطي النقد المسرحي اهتماما خاصا يستمع لوجهات النظر برحابة صدر، يناقشها مع أصحاب الشأن، يتعلم، يعدل، يطور تجربته الإخراجية، يغير أحيانا في سياق عرضه بناء على النقد الموضوعي المطروح.

١١ - في هذه المرحلة كان صقر الرشود يتدخل في النص المسرحي تعديلا، وحذفا، وإضافة، وتغييرا بالاتفاق مع المؤلف. فالنص بالنسبة إليه كان دائما نافذة لمشروع عمل مسرحي لا يكتمل إلا في ليلته الأخيرة. وكانت هذه التغييرات تتم في جلسات خاصة بين صقر الرشود ومؤلف النص المسرحي. وغالبا ما كان يستمع بإمعان إلى وجهات النظر وإن كانت تخالفه الرأي ◆

www.squ.edu.om

موقع يتحدث عن المسرح في سلطنة عمان.

المراجع

١ - سليمان الخليفي، صقر الرشود والمسرح في الكويت، منشورات دار العروبة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٨٠، ص ١٠١.

٢ - المرجع نفسه، ص ١٠١.

٣ - سليمان الخليفي، (حوار مع صقر الرشود) مجلة البيان، منشورات رابطة الأدباء في الكويت، العدد ٩٥، الكويت، ١٩٧٤، ص ٦١.

٤ - خالد سعود الزيد، المسرح في الكويت، مقالات ووثائق، منشورات شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٨٣، ص ٢١٣.

٥ - يمكن الاطلاع على كشف مبيعات بطاقات الحفلات، الملحق بكتاب خالد سعود الزيد، المشار إليه، ص ٤١٢.

٦ - سليمان الخليفي، صقر الرشود والمسرح في الكويت، المرجع السابق، ص ١٠١.

٧ - يمكن قراءة رأي مخالف لذلك عند خالد سعود الزيد في كتابه المشار إليه سابقا، ص ٦٨، ٦٩، ٧٠.

٨ - خالد سعود الزيد، المرجع السابق، ص ٢٦١.

٩ - سليمان الخليفي، صقر الرشود والمسرح في الكويت المرجع السابق، ص ١٠١.

١٠ - خالد سعود الزيد، المرجع السابق، ص ١٠٤، ١٠٥.

١١ - هايز جوردون، التمثيل والأداء المسرحي، ترجمة د. محمد سيد، منشورات دائرة الثقافة والإعلام، سلسلة مكتبة المسرح، العدد رقم ٤، الشارقة، أ.ع.م، (د.ت)، ص ٢٨٣.

❖ هكذا هي في الأصل.

١٢ - زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، سلسلة الألف كتاب - الثاني، رقم ١٢٨، ترجمة د. هناء عبدالفتاح، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص ٥٧، ٥٨.

١٣ - بوريس زاخوفا، فن الممثل والمخرج، ترجمة عبدالهادي الراوي، ط١، منشورات وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩٦، ص ٨٨.

❖❖❖❖ الزمان والمكان

١٤ - المرجع نفسه، ص ٧٩.

١٥ - د. محمد حسن عبدالله، صقر الرشود - مبدع الرؤية الثانية، ط ١، منشورات مجلة دراسات الخليج والجزيرة العربية - جامعة الكويت، رقم ٦، مطابع كويت تايمز، الكويت، ١٩٨٠، ص ٤٢.

١٦ - المرجع نفسه، ص ٤٥، ٤٦.

١٧ - المرجع نفسه، ص ٤١.

١٨ - المرجع نفسه، ص ٦١.

١٩ - المحرر الفني، مجلة الهدف، العدد ١٨٨، الكويت، ١٩٦٤/١١/١١.

٢٠ - جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، سلسلة مكتبة المسرح، رقم ٢١، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، (د.ت)، ص ٨٧، ٨٨.

٢١ - المحرر الفني، المسرح في الكويت سابق لأوانه بعشر سنوات، مجلة الهدف، العدد ١٨٥، السنة الرابعة، الكويت ١٩٦٤/١٠/٢١، ص ١٨.

٢٢ - محبوب العبدالله، فرقة مسرح الخليج في ربع قرن، أين؟ وكيف؟ ولماذا؟ منشورات فرقة مسرح الخليج العربي، الكويت، ١٩٨٨، ص ٣٤٦، ٣٤٩.

٢٣ - لمزيد من التفاصيل: انظر المرجع نفسه ص ٨.

٢٤ - في هذه الرسالة يؤكد صقر الرشود أنه شاهد عرض المسرح الكوميدي (بص نشوف مين)، وكذلك مسرحية (يرما) بحارثيا لوركا من إخراج كرم مطاوع. وأشار إلى أنه ينوي مشاهدة مسرحية (يأجوج ومأجوج) للمخرج كمال ياسين. كما وضع في برنامجه مشاهدة عرض (الفرافير) في الإسكندرية ليوسف إدريس.

وقال في الرسالة ذاتها إنه بصدد شراء نسخ من مسرحية (رحلة خارج السور) لرشاد رشدي، وكذلك مسرحية (الأرانب) وإنه يتطلع إلى مقابلة رشاد رشدي، كما التقى الفنان عبدالسلام محمد بطل مسرحية الفرافير ودار بينهما حوارا حول الفن.

وأشار صقر الرشود إلى أنه في هذه الرحلة التقى يوسف شاهين المخرج السينمائي، وكذلك كرم مطاوع، والدكتور علي الراعي، وأحمد حمروش في مؤسسة المسرح والموسيقى حينما زارها صقر برفقة زكي طليمات.

وفي اعتقادي أن هذه المشاهدات، وهذه اللقاءات قد أثرت تجربة الفنان صقر الرشود كمخرج مسرحي، وساهمت مساهمة فاعلة في تطوير أدواته الفنية، وفي صياغة آلية الإخراج المسرحي في مسرحه على نحو منظم. ومن وجهة نظري الشخصية أرى أن هذا الجانب بحاجة إلى دراسة أكاديمية معمقة على خلاف الدراسات الانطباعية، أو الانفعالية التي ظهرت.

٢٥ - المرجع نفسه، ص ٣٩٥.

٢٦ - المحرر الفني، المسرح في الكويت سابق لأوانه بعشر سنوات، جريدة الهدف، المرجع السابق، ص ١٨.

٢٧ - الحركة المسرحية الكويتية تعود إلى عام ١٩٣٨. ولكن ربما صقر الرشود هنا، اعتبر أن البداية الحقيقية للمسرح (من وجهة نظره) ترتبط بوجود زكي طليمات في البلاد وتأسيسه لفرقة المسرح العربي. وهذا احتمال ضعيف. أو يكون قد ربط بين النشأة المسرحية الحديثة في الكويت وإعلان الاستقلال في مطلع الستينيات، وهذا هو المرجح علميا، ومنطقيا.

٢٨ - المرجع نفسه، ص ١٨.

٢٩ - المرجع نفسه، ص ١٨.

٣٠ - محبوب العبدالله، المرجع السابق، ص ٣٥١.

٣١ - حسن يعقوب العلي، مسرح الخليج يخطو خطوات جديدة بتحوله من مسرح جاد إلى مسرح كوميدي، مجلة الرسالة، الكويت، ١٩٦٩/١١/٢٣، ص ١٨.

٣٢ - محبوب العبدالله، المرجع السابق، ص ٣٨٤.

٣٣ - المرجع نفسه، ص ٣٩٦.

٣٤ - لمزيد من التفاصيل انظر: المحرر الفني، سؤال يطرح على مسرح الخليج، العربي: لمن القرار الأخير. مجلة الرسالة، الكويت، ١٩٦٨/١٢/٨، ص ١٨.

٣٥ - بلال عبدالله، لمن القرار الأخير؟ مجلة النهضة، الكويت، ١٩٦٨/١٢/٢١.

٣٦ - د. نادر القنة، حوار مع الفنان محمد المنصور أحد نجوم مسرح صقر الرشود.

٣٧ - المرجع نفسه.

٣٨ - المرجع نفسه.

٣٩ - المرجع نفسه.

٤٠ - محبوب العبدالله، المرجع السابق، ص ٣٨٤.

أكثر من ثلاثمئة تحفة فنية نادرة من مجوهرات العصر المغولي الإسلامي في الهند، تعرض الآن في المتحف البريطاني في لندن، تحت عنوان معرض «ذخيرة الدنيا» الذي أقامته دار الآثار الاسلامية، وافتتح في السادس عشر من مايو الماضي ويستمر حتى الثاني من سبتمبر المقبل.

ينتقل المعرض بعد ذلك إلى الولايات المتحدة الأمريكية في رحلة تبدأ من منتصف أكتوبر المقبل وتستمر حتى نهاية أبريل العام ٢٠٠٣، يعرض خلالها في أربعة متاحف، هي «المتروبوليتان» في نيويورك، ومتحف «كليفلا ند» في ولاية أوهايو، ومتحف الفنون الجميلة في «هيوستون» بتكساس، وأخيرا متحف «لوس أنجلوس» للفن في ولاية كاليفورنيا.

الكويت - جمال بخيت

تحف دار الآثار الإسلامية في المتحف البريطاني

معرض ذخيرة الدنيا: فنون المصوغات الهندية في العصر المغولي الإسلامي

حليّة ذهبية مزينة بأحجار كريمة ولؤلؤ من الهند

يضم المعرض أكثر من ثلاثمائة تحفة من مجوهرات العصر المغولي الإسلامي في الهند، قام بجمعها واقتنائها ودراستها الشيخ ناصر صباح الأحمد الصباح، وتمثل قمة الإبداع الفني في العصر المغولي من القرن السادس عشر إلى القرن الثامن عشر.

تشمل المجموعة المعروضة نماذج من الأقراط، والدلايات ، والخواتم، والأساور، فضلا عن مجموعة نادرة من الخناجر داخل أغمادها. يقدم المعرض مجموعة من الصناديق، والأكواب، وغيرها من نماذج أخرى لفنون صياغة المجوهرات النادرة في الهند المغولية.

من بين معروضات هذا المعرض تسع زمردات نادرات تتراوح أوزانها ما بين سبعة عشر ومائتين وخمسة وثلاثين قيراطا استجلبت من كولومبيا وصاغها أمهر صائغي المجوهرات في الهند. تحوي مجموعة الصباح أيضا أكثر من عشرين تحفة من الأحجار الكريمة مزينة بنقوش تاريخية ملكية. لعل أميزها واحدة تزن ٢٤٩,٣ قيراطا من الياقوت عليها ستة نقوش ملكية، تعود للعصر التيموري المبكر أيام الإمبراطور ألغ بك (حفيد الإمبراطور تيمور) (١٤٤٧-١٤٤٩م). عرفت هذه التحفة باسم (خراج علم)، أهديت إلى الإمبراطور «جهانكير» العام ١٦٢١ بواسطة سفير حاكم إيران آنذاك الشاه عباس، وقد نقش اسمه على هذا الحجر الكريم. وبعد أشهر قليلة أهدى جهانكير هذه التحفة لابنه الذي سيعرف مستقبلا باسم شاه جيهان، وقام شاه جيهان (باني ضريح تاج محل) بترصيع كرسي عرش الطاووس بهذه الجوهرة.

ولعل هذه التحفة المغولية لا تكشف فقط عن مدى عشق سلاطين المغول للأحجار الكريمة، ولكن تنم أيضا عن عظمة وثراء هذه الإمبراطورية في آسيا. ومن المهم دراسة الطابع الهندي المميز في ترصيع الأحجار الكريمة على قطع ذهبية خالصة، مع مراعاة درجة حرارة الغرفة، وكيفية الطرق الدقيق في تشكيل الحفر الغائر.

وعلينا أن ندرك أن الاهتمام في الإمبراطورية المغولية بالأحجار الكريمة لم يستحوذ فقط على اهتمام النساء، بل لقد شغف بها الرجال بالقدر نفسه خاصة في صياغة الخناجر والسيوف، ليس لمجرد الزينة، ولكن كأداة عملية من أدوات الدفاع والقتال. ولعل أروع مثل يعطى للشغف بالأحجار الكريمة آنذاك التحف المعروضة في ضريح (تاج محل)، الذي بناه (شاه جيهان) وفاء لذكرى زوجته. وكان (شاه جيهان) أعظم رعاة هذا الفن من حكام المغول، فضلا عن تقديره العميق لأنواع نقوشه المختلفة.

صهريخ أركيلة من الذهب

عُني الشيخ ناصر صباح الأحمد الصباح بالفنون الإسلامية بشكل عام، وأخذ بفنون المجوهرات المغولية خاصة من منتصف سبعينيات القرن الماضي وفي العام ١٩٨٣ افتتحت (دار الآثار الإسلامية) لتضم مجموعته الفنية الإسلامية الخاصة في متحف الكويت الوطني التابع لوزارة الإعلام. وفي أثناء العدوان العراقي الغاشم على الكويت العام ١٩٩٠، استولى على مجموعة (الدار) والتي تربو على عشرين ألف تحفة، ونقلت إلى متحف بغداد. وبعد التحرير أُعيدت غالبية تحف (الدار) بقرار الأمم المتحدة، وتدخل منظمة اليونيسكو. وكان من بين المفقودات ثلاث زمردات نادرات من العصر المغولي الإسلامي، الأولى طبقا لما نقش عليها تعود إلى عصر الإمبراطور (أكبر)، والثانية تنسب إلى عصر (جهانكير)، والثالثة عليها نقش بخط النسخ لآية الكرسي من القرآن الكريم.

وخلال المعرض أقيمت ندوة علمية حول صناعة الحلي في العصر المغولي تحت عنوان (شاه جيهان وتاج محل)، كما عرض فيلم (مغول وغرام) المستوحى من أسطورة رومانسية تعود للتاريخ الهندي الكلاسيكي بالتعاون مع (معهد الفيلم البريطاني).

مجموعة تحف (دار الآثار الإسلامية) من فنون المصوغات المغولية ثروة لا تقدر أبعادها الجمالية بثمن، تخصص في دراستها بالمتابعة، والفحص، والتسجيل، والمقارنة العلمية أمين (دار الآثار الإسلامية) خبير الفنون الإسلامية الأستاذ مانويل كين.

في هذا السبيل وضع مؤلفه المهم ، أو كتالوج المعرض (ذخيرة الدنيا: فنون المصوغات الهندية في العصر المغولي الإسلامي) بمعاونة مساعدته السيدة سلام قاوقجي.

حلية للعمائم الملكية مطعمة بالزمرد

يقدم للكتالوج الشيخ ناصر صباح الأحمد الصباح، فيتحدث عن بدء إعجابه بالفنون الإسلامية في مدينة بيت المقدس في الستينيات من القرن الماضي، خاصة آثار هذه المدينة العريقة القديمة، والتي أشعرته بالاعتزاز بمنجرات الحضارة الإسلامية.

بدأ في تجميع تحف الفن الإسلامي منذ منتصف السبعينيات، وشاركته في هذا الحماس زوجته الشيخة حصة صباح السالم الصباح مديرة (دار الآثار الإسلامية)، وتوجت جهودهما بافتتاح (الدار) في أحد أبنية متحف الكويت الوطني العام ١٩٨٣.

ويضيف الشيخ ناصر في التقديم: تعتبر هذه المجموعة الشاملة بداية شغفي بفنون صناعة الحلي كفرع متفرد من فروع الفنون الإسلامية وخاصة المجوهرات الهندية المغولية، والتي تضم مجموعتي أكبر عدد منها، وكلما ازدادت هذه المجموعة عددا وتنوعا كلما زاد تقديري لأهميتها.

وتتحدث المقدمة عن المشكلات التي

واجهت الشيخ ناصر في بدء تكوين المجموعة، منها قلة المنشورات أو المطبوعات التخصصية لهذا الفرع، عوض هذا النقص حبه لجماليات هذا الفن. ومع الإصرار ازدادت الخبرة، وبالتدريج وصلت المجموعة إلى تآلف، وتكامل وبالدراسة لدقائق عالم المجوهرات اتضحت معالم هذه التحف، وظهرت دقائق العلاقة بينها. وكان التميز بحسن الاقتناء، وأحكامه على الرغم من المنافسة المتزايدة.

ويضيف الشيخ ناصر سببا آخر من أسباب شغفه بالحلي الهندية، هو أنه كعربي خليجي يدرك بميراثه أهمية العلاقة التي جمعت بين الخليج والهند تاريخيا. لقد جابت سفن الخليج سواحل الهند منذ عهد بعيد، واستمرت إلى القرن العشرين. وعرفت المنطقة صناعة الحلي وخاصة من اللؤلؤ حيث توجد بها أفضل أنواعه.

يقول الشيخ ناصر: دفعني هذا للمزيد من البحث، والمعرفة بالفن الإسلامي الهندي واكتشاف أبعاده. وتعليقا على أهمية المعرض يقول: إن اقتناء هذه التحف يحفظها، ويعطي الفرصة لدراستها، وتعريف الجمهور الواسع بها ويقدمها إلى الباحثين بصورة ملموسة مشهودة.

كتالوج معرض (ذخيرة الدنيا) يضم العديد من الموضوعات منها التنوع في وضع الأحجار في موضعها، والترصيع بالأحجار الكريمة، والحفر البارز على معادن ثمينة مصنوعة بالطرق، الحفر الغائر على حلي الذهب المصهور، والأحجار الكريمة على أرضية ذهبية مزهرة، والمعدن المكفت بالذهب، ووسائل التعبير بالأبعاد الثلاثة، وزخارف منقوشة بحفر بارز، وحفر وترضيع الأحجار الكريمة، وأشكال الأحجار الكريمة، ونقوش على الأحجار الملكية الكريمة، وسحر المجوهرات.

خاتم أصبع مع طائر دوار

ويشرح خبير الفنون الإسلامية، والمتخصص في فنون المجوهرات مانويل كين أبعاد كتالوج المعرض وصلته بمجموعة تحف (دار الآثار الإسلامية) فيقول: هذا المجلد هو أول مطبوعة تقدم خلاصة أكمل وأغنى مجموعات المجوهرات الهندية في العالم، مجموعة الشيخ ناصر صباح الأحمد الصباح والشيخة حصة صباح السالم الصباح.

يقدم الكتالوج تقنيات تنظيم المعرض، وتوزيع المعروضات على ثلاثة عشر قسما تتبع أفرع فنون المصوغات، كل قسم له تقديم خاص يتناول الجوانب التاريخية والفنية والتقنية، ولعل ندرة المعروضات تعطي فكرة واضحة عن الجهود التي بذلت لإعداد المعرض، فكل تحفة لها مواصفاتها الخاصة المتعددة الأوجه، فضلا عن المواصفات العامة.

يتحدث الأستاذ كين عن مشكلة مهمة تواجه الدارس لفنون مجوهرات الهند، وهي قلة المعلومات عن هذا الفن في الفترة قبل المغولية، وقد اقتضى ذلك تقصي أصول هذه الصناعة الفنية الدقيقة في الحضارات السابقة سعيا إلى معرفة الأصول التقنية وكيف تشكلت عبر العصور، ومدى صلتها بالفنون الهندية الأخرى، واكتشاف مفردات الوصل بينها وبين إبداعات المجوهرات الرائعة التي وصلت إلينا.

وحول هدف المعرض يتحدث عن انشغال الشيخ ناصر صباح الأحمد الصباح بهذا الفن طوال ربع القرن الأخير، يقول: من الصعب أن نعدد أنشطته، وإنجازاته الكثيرة في هذا المجال كرائد في الحقل يتميز بعين تعشق الجمال، لاقطة لأنواعه المتفردة من بين العديد من الأنواع والصفات المعقدة المتشابكة في هذا الفن صاحب قدرة مذهلة في تبين الأصل، واستشراف ما ستجليه الأيام، وتسلط عليه الأضواء. وإنه لمتعة أن يعمل الإنسان في هذا المحيط الجميل. وبعد أن يشرح الأستاذ (كين) كيفية اقتناء الشيخ ناصر للتحف، يتحدث عن أهمية معرض (ذخيرة الدنيا: فنون المصوغات الهندية في العصر المغولي الإسلامي) ودوره في تعريف الجمهور بالمفردات الرائعة لهذا الفن.

● معرض (ذخيرة الدنيا) تتشعب مفاهيمه عند شعب يرى في صياغة الحلي ما هو أبعد وأعمق من مجرد الثروة والندرة. ولعل رسالة السير (توماس رو) أول سفير إنجليزي إلى البلاط المغولي الكبير، والتي كتبها للأمير تشارلز (الملك تشارلز لاحقا) في الثلاثين من أكتوبر لعام ١٦١٦، يتحدث فيها عن الإمبراطور جهانكير، تلتقط جانبا من أبعاد هذا الولع بالمجوهرات، ومن خلال وصفه هذا تم استقاء عنوان المعرض (ذخيرة الدنيا: فنون المصوغات الهندية في العصر المغولي الإسلامي)، تقول الرسالة «بخصوص الجواهر في مجموعته (يقصد جهانكير) فإنها تعد ذخيرة الدنيا. يشتري الإمبراطور كل ما يرد إليه، ويجمع الأحجار الكريمة، يرتبها في أكوام كأنها ليست للارتداء، ولكن لإشادة بناء.

من الجدير ذكره أن الأمة العربية اقتربت من بلاد الهند بعد أن دخلت جيوشها مدينة هراة عام ٦٦١م، وكان ذلك في عهد الخلفاء الراشدين، وابتدأ اتصال الهند بالعالم الإسلامي وثقافته منذ القرن الثامن الميلادي في فترة الحكم الأسوأ. على أن هذا الاتصال ازداد توثقا في العصر العباسي وكان ذلك في عهد الغزنويين الأتراك الذين أسسوا دولا إسلامية في أفغانستان والبنجاب منذ أواخر القرن الرابع الهجري/ العاشر الميلادي.

خنجر ملكي مطعم بالأحجار الكريمة

وكما هو مذكور تاريخيا، فإن بداية اتصال الهند بالفن الإسلامي في فترة حكم ثاني حكام هذه الأسرة محمود الغزنوي، حيث ضم جزءا كبيرا من شمال غرب الهند إلى دولته في أفغانستان.

وعندما هاجرت قبائل التركمان الرحل إلى المنطقة في أواخر القرن السادس الهجري/ الثاني عشر الميلادي ازداد ظهور العنصر التركي الحاكم في شمال الهند حيث توالت على الحكم أسرتان تركيتان هما أسرة «الغز» وأسرة «الجوريد».

وبحلول القرن السابع الهجري/ الثالث عشر الميلادي تمكن الولاة المحليون الذين يرجع أصلهم إلى مماليك أسرة الجوريد من الاستئثار بالحكم وتكوين دويلات إسلامية متعددة.

ومنذ عهد الملوك المماليك بدأ ظهور بعض عناصر من الفن الإسلامي مع الفن الهندي، ويظهر ذلك في عهد قطب أيبك الذي تمكن في عام (٥٨٨ هـ - ١١٩٢م) من توحيد حكم الولايات الإسلامية في الهند، وأصبحت دلهي عاصمة الدولة الهندية الإسلامية، إلا أن حكمه لم يدم طويلا، واستمر خلفاؤه في الحكم حتى عام (٦٨٩ هـ - ١٢٩٠م) حيث استبدل حكم أسرة «الملوك المماليك» بحكم أسرتين تركيتين متتاليتين هما أسرة الخلجي وأسرة «طغلق»، واستمر حكم هاتين الأسرتين منذ أوائل القرن الثالث عشر حتى أوائل القرن الخامس عشر الميلادي.

انتهت دولة سلاطين دلهي بغزو تيمورلنك للهند في عام (٨٠٢ هـ - ١٣٩٩م) وبعد مرور فترة تخللها حكم أسرتي (سيد، ولودي) تمكنت بعض الولايات الإسلامية الهندية مثل البنجاب والبنغال وجاوانبور من الاستقلال عن مركز الحكم الرئيس في دلهي. إلا أن أسرة اللودي ما لبثت أن استردت سيطرتها على هذه البلاد في عام (٨٨٨ هـ - ١٤٨٠م). وفي أوائل القرن السادس عشر الميلادي تمكن «بابر» أحد أحفاد تيمورلنك من الإغارة على الهند وتأسيس أسرة مغولية حكمت الهند لفترة طويلة.

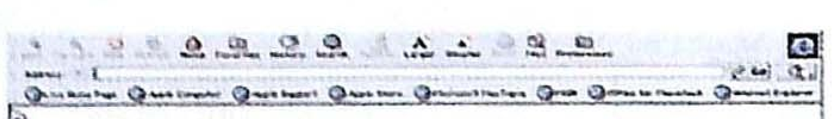
وكانت مدة الحكم المغولي الأول (١٥٢٦ - ١٥٤٠م) قصيرة وغير مستقرة، وتخللتها منازعات مع قواد الجيش الأفغاني الذين أجبروا «همايون» ابن بابر على ترك الهند، فلجأ إلى بلاط الصفويين في تبريز بإيران في عام ١٥٤٠م، ولكنه عاد مرة ثانية إلى دلهي ١٥٥٥م.

وتوفي بعد مرور عام من عودته. خلفه السلطان أكبر الذي نقل مقر الحكم من مدينة أجرا (العاصمة المغولية) إلى عاصمة جديدة أنشأها في فاتح بورسكري عام ١٥٦٩م، واستمرت المدينة مركزا للحكم حتى عام ١٥٨٣م حيث نقلت العاصمة إلى لاهور ثم إلى أجرا مرة أخرى. وفي النهاية صارت دلهي مرة ثانية.

حلية ذات نقش من العقيق للشاه جاهان

لقد استمر حكم المغول للهند مدة زادت على ثلاثة قرون أعقبها استيلاء بريطانيا على البلاد. وتبقى أن عهد «أكبر» أحد حكام الهند كان عهدا عظيما ازدهر فيه الفن الإسلامي وفي عهد خلفائه جيهان جبر (١٦٠٥ - ١٦٢٨م) وشاه جاهان (١٦٢٨ - ١٦٥٨م) بدرجة كبيرة وبصورة لم يظهر لها مثيل في عهد الحكام المسلمين السابقين.

إلى جانب ما برع فيه حكام الإمبراطورية الهندية من فنون المنسوجات والسجاد والعمارة والزخارف المعمارية كانت هناك المعادن والأحجار نصف الكريمة التي واكبت إنتاج التحف المعدنية في فترة الحكم المغولي، كما استخدم حجر اليشم «الجاد» نصف الكريم في صناعة الأواني والأقداح الثمينة الخاصة بالحكام المغول، ولقد شاع استخدام هذا الحجر في زخارف أدوات الزينة والمصاغ ◆


www.thebritishmuseum.ac.uk

الموقع الرسمي للمتحف البريطاني في لندن يلقي الضوء على معرض «ذخيرة الدنيا» لدار الآثار الإسلامية، بالإضافة إلى المعارض الأخرى التي يقيمها المتحف باستمرار.

مخطوطة قرآنية داخل غطاء

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعتقد المستشرقة الألمانية الراحلة زيغيد هونكة، أن الغرب لم يسامح العرب على الهزيمة التي ألحقوها بهم إبان الحروب الصليبية، ولهذا يشن عليهم حربا باردة لم تتوقف منذ حوالى ألف عام، وعقب انهيار الاتحاد السوفييتي ومنظومة البلدان الاشتراكية، تذكر الغرب جرحه القديم وبدأ يفبرك صورة للعرب والمسلمين، يغلب عليها العنف والتطرف، كي يتمكن من اعتبارهم مصدر الخطر الجديد.

من هنا تتأتى أهمية تسليط الضوء على الجوانب الروحية والإنسانية في الثقافة العربية الإسلامية ولا شك في أن الندوة الثامنة للفن والتصوف تشكل خطوة مهمة في هذا الاتجاه.

كارلوس بارونا

حسن م. يوسف - سورية

ندوة في دمشق ناقشت العلاقة بينهما:

الفن إبداع «الذات»، والصوفية تتجاوز «الذات»

عقدت الندوة في القاعة الشامية بمتحف دمشق الوطني، في الفترة ما بين ٢١.٢٣ أبريل الماضي وقد كانت القاعة الشامية ذات الجمال العربي الباهر إطارا مناسبا لمثل هذه الندوة الراقية، بحيث يمكن القول إن المكان قدم نفسه كمداخلة صامتة أضاءت العيون بالجمال.

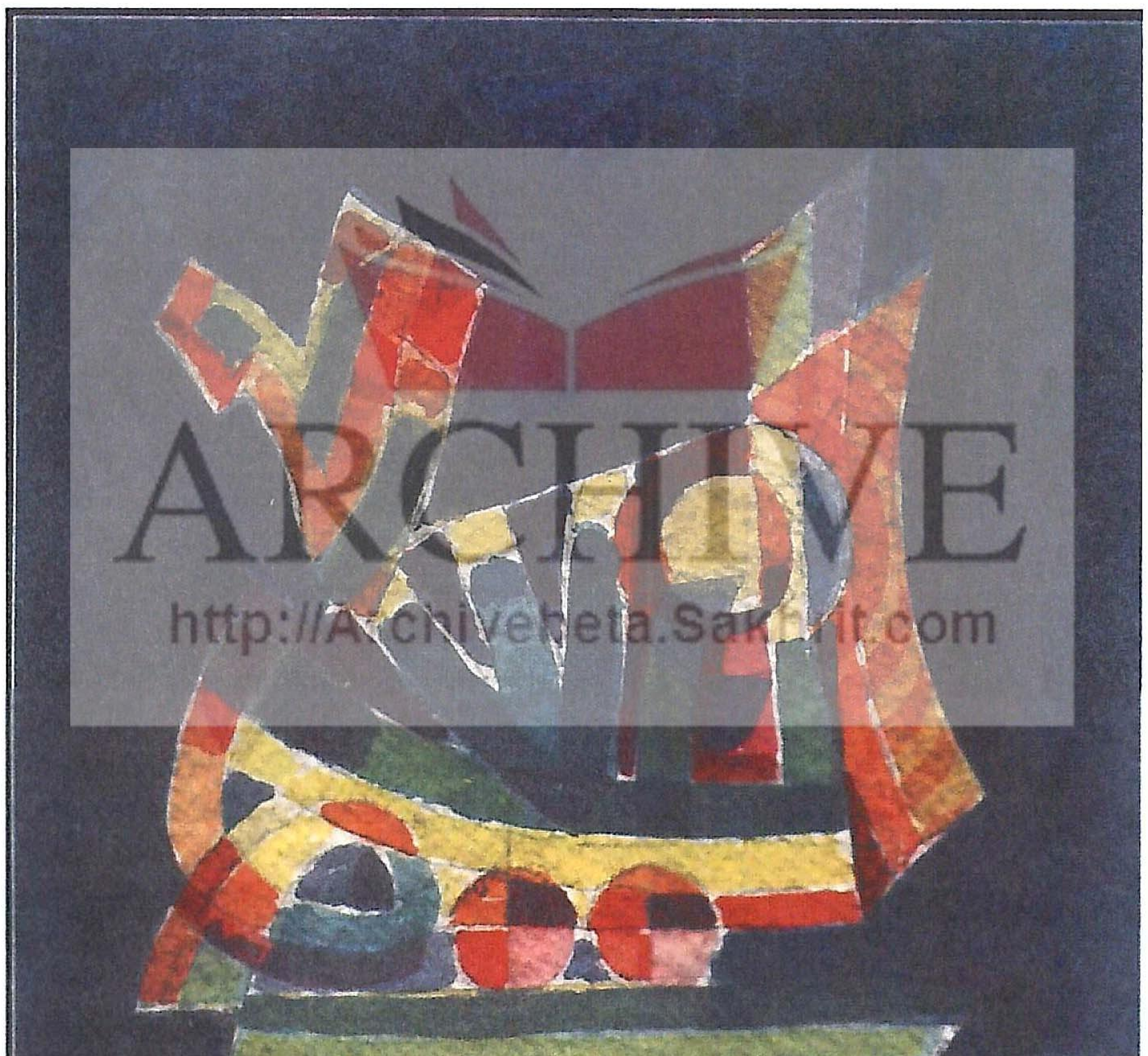
افتتح الندوة كارلوس بارونا مدير سربانتس بدمشق والمتخصص بالعمارة والتصوف، بمقاربة جمالية لموضوع الندوة، ذهب فيها إلى أن الصوفية وكل التجارب الداخلية مهما بلغ عمق جذورها الراسية في الروح « تنضوي على نوع من التجلي المادي، وبعض الأصداء المكانية والزمانية في الوقت ذاته، كما هي الحال بالنسبة إلى الرقص أو الموسيقى، أو حتى العمارة والخط»

فالظاهر والباطن برأي بارونا يمثلان «مظهرين متتامين ومتكاملين لكلية تتخطاهما» وقد أشار إلى هذه الكلية لاحقا على أنها النور الذي هو «الجوهر الأعلى لكل التجليات» متكئا في هذا إلى ابن عربي الذي يؤكد منذ السطر الأول في مقدمة كتابه ترجمان الأشواق « على التغني بالجمال كتبد للألوهية»

وبحثا عن ماهية النور وقف بارونا عند فكرة الجلال والجمال الإلهيين عند الغزالي حيث «الأولوية الحقيقية هي للمعاني الداخلية في الإنسان الروحاني». أي بمعنى أن الأولوية للبصيرة لا للبصر. بعد ذلك ناقش بارونا أهمية فن الخط في التراث الصوفي باعتباره فنا بصريا تطل من خلاله البصيرة، فالحروف بالنسبة لجلال الدين الرومي هي «علامات النشاط الإلهي» وعظمة الكتابة بالنسبة لبارونا «تكمن في أنها انعكاس أو انطباع الطاقة الخالصة في المادة».

ومع أن بارونا قرر بوضوح في سياق كلمته الاستهلالية أنه «ليس للصوفية فن بالمعنى المتداول للمصطلح» إلا أنه قدم في الندوة ثلاثة فنانين تشكيليين من سورية ولبنان كي يتحدثوا عن العلاقة والخط والفن التشكيلي، كما افتتح معرضا غنيا لأعمال هؤلاء الثلاثة في قاعة المعارض بالمتحف الوطني بدمشق.

الفنان الأول هو السوري سامي برهان الذي كان والده مولعا بالخط العربي وتتلمذ على يدي حسني كبير الخطاطين في بلاد السلطان العثماني في إسطنبول. كرس برهان حياته لهذا الموضوع، ففي صدر شبابه نصحه المستعرب الفرنسي لويس ماسينيون بالتركيز على الخط العربي فكرس حياته له. درس سامي برهان الوسائل التعبيرية للواقعية الغربية واستخدمها على حد قول الباحث الإيطالي أليساندرو باوساني في استخلاص الغنى الكبير لـ «رمزية الكتابة العربية، واحتمالاتها الكثيرة التي لا تنضب، فأمسك بذلك بتقليد مجهول، دون أن يقلد أسلوب الخط القديم بل بإبداع تطور آخر لتلك الخطوط، إبداع فن جديد، فن تجريدي يمتلك معنى مؤثرا، فرسوم برهان ليست تعليما فقط، بل هي مسالك ذهنية ووديان وأنهار وأشجار وجبال ما وراء مكانية في سلسلة هي التمثيل المتعدد لواقع واحد».


فن الخط من التراث الصوفي

> «معظم الصوفيين يرون أن سماع الموسيقى فيه تيسير للإيقاعات المحببة إلى النفوس، وحركات الرقص في الأذكار فيها تصعيد للرغبات وترويض للنفس وللروح الثملى بالعشق الإلهي»

أقام برهان سلسلة من المعارض في العديد من البلدان، كما أنجز أعمالا فنية بارزة، ففي العام ١٩٨٠ ركب نصبا ذا أبعاد كبيرة من الرخام استحق عليه الجائزة العالمية للمدن التي تقدمها جامعة الملك سعود. كما أنجز عدة أعمال بطلب من الأمم المتحدة في فيينا وأماكن أخرى. وفي العام ١٩٩٣ منح لقب «ليدر» الفن العربي الإسلامي في البينالي الأول للفن في الإمارات العربية المتحدة.

تتميز أعمال سامي برهان بأنها مربعة دائما لأن المربع برأيه هو «الشكل الصوفي بامتياز».

تقول الفيلسوفة الإيطالية روساريو أسونتو في رسالة لبرهان «أعتقد أن دراسة شاعريتك من خلال أعمالك، يمكن أن تقدم لفناني «الإشارة» الغربيين فائدة عظيمة، وتساعدهم في الوقت نفسه في سعيهم للعثور على أكثر الضمانات عمقا وبلاغة لإنقاذهم من الإغراءات، وهي مملة على الدوام، ومن النزعة العلمية الكمبيوترية».

الفنان الثاني هو سامي مكارم من لبنان وهو شخص متعدد المواهب؛ شاعر وباحث وأكاديمي، ينحدر من أسرة ثقافية، فهو ابن الشاعر والباحث والفنان الحاج نسيب مكارم. ولد في عينات بقضاء عاليه عام ١٩٣١. أنهى الدكتوراه في جامعة ميتشيغان الأمريكية وهو يعمل حاليا أستاذا للعلوم الصوفية في جامعة بيروت الأمريكية، وله أكثر من عشرين كتابا في التاريخ والأدب والفن الإسلامي والتصوف.

أعماله، على حد قول بارونا، «تختزل بخطوطها وصوتها العوالم في تجريد بديع». ترى الباحثة الدكتورة زينات بيطار أن الفنان مكارم في لوحاته يعتمد على «الإشارة من خلال المزج بين الحرف واللون وحركة الحروف وحركة الألوان، وعلى التداخل المتناسب بين هذه العناصر كلها. من هنا جاءت لوحاته لتشير إلى ما وراء المعنى من فضاءات صوفية تنقل المشاهد إليها مأخوذا بما توحيه له من رؤى تتجاوز المعنى المباشر»

إن الشكل عند مكارم هو التجسيد البصري للمعنى ومقدمة النور الداخلي الكامن في ما وراء اللوحة وسامي مكارم في فنه يختزل «ماهية الحرف المقدسة تاريخيا في العالم الإسلامي ويزيد عليه نبرة الفن التشكيلي». على حد قول الباحثة بيطار.

الفنان الثالث هو الشاب العصامي السوري خالد الساعي، ومع أن الساعي ينتمي إلى جيل جديد - مواليد ١٩٧٠ - إلا أنه على حد قول بارونا «يسيطر على الحروف بحيث يشكل منها بصورة طبيعية غابات وأوراقا ملتفة وجذوعا مثل تلك التي تحيط به. فهو يلعب دون حدود بجسد هذه الحروف في مزيج متقن من التراث الإيراني والمغربي والتركي». فمن خلال الألوان وجرة القلم يتحكم في خطه بلعبة الطبقات المتراكبة والأعماق والوديان والحدود المتداخلة بين الكلمات وهذا ما حدا ببارونا لأن يصف رسومه بأنها «ألعاب نارية في الذهن، تهدي إلينا النور».

يمتاز الفنان الساعي برأي الباحث حسان عباس بأنه «دمجة بين فنانين: خطاط وتشكيلي تنبني على جدل عميق بين فعل الخط كما يتقنه الخطاط وفعل الرسم كما يتقنه الفنان التشكيلي،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وهذه المهارة المركبة مكنت الفنان الساعي من أن يتوصل إلى «صياغات بصرية بديعة لعبارات شعرية ونثرية انتقاها من التراث العربي قديمه وحديثه». تتمتع تجربة الفنان الساعي باحترام الجميع بمن في ذلك زملاؤه من الفنانين الكبار. فالفنان المعروف إلياس زيات يرى أنه «يختزل الكلمة حتى تصبح شكلا ذا دلالة بصرية. فزمان اللوحة حركة بلا حدود، وأما مكانها فعين المشاهد ووجدانه».

بعد افتتاح المعرض التشكيلي بدأت الجلسة الأولى للندوة. الباحث محمود غراب من مصر ألقى محاضرة عن «الجمال عند ابن عربي» توقف فيها عند قوله» العالم جمال الله، وهو الجميل المحب للجمال، فلولا جمال الحق ما ظهر في العالم جمال ولا حسن» وفي هذا الضوء استنتج الباحث أن العالم هو «مرآة الحق» وأن الله يظهر في كل محبوب لعين كل محب.

ويميز الباحث غراب بين الجمال العرضي الذي «يتعلق به الحب العرضي، وهو ظل زائل، وغرض مائل وجدار مائل «وبين جمال الكلمات المطلق» فمن أحب العالم بهذ النظر فقد أحبه بحب الله، وما أحب إلا جمال الله».

الجلسة الثانية افتتحتها الباحثة سعاد الحكيم رئيسة قسم الفلسفة في الجامعة اللبنانية بمحاضرة عنوانها «نحو نظرية جمالية عند المتصوفة» ترى الحكيم أن» الجمال يتحدد عبر العلاقات الإنسانية، فهو علاقة يتفاعل فيها طرفان هما الجميل والرائي، وهو حكم قيمة ينبني على حيثيات بينة وكاملة منطوق بها ومسكوت عنها، أما الجمال عند الصوفية فهو» صورة ثلاثية بين الجميل والرائي والله». وفي هذه المساحة المشتركة حسب رأي الدكتورة حكيم: «يتحدد الجمال بين الجميل بصفته، والرائي بمحمولاته المتغيرة، والنص الديني بقيمه الثابتة». وقد أشارت الدكتورة حكيم إلى نوعين من الجمال، جمال الصورة الظاهرة، الذي لم يبخسه المتصوفة، وجمال الصورة الباطنة التي تصدر عنها أعمال الإنسان. وقد ذهبت إلى أن «الإنسان واحد ينعكس ظاهره على باطنه، ويتجلى باطنه على ظاهره» وفي الختام توقفت عند مقولة ابن الفارض التي تنص على أن كل جمال إنساني ليس أصيلا، أي أنه ليس صفة ذاتية في الجميل، بل هو تجل للجمال الإلهي، فكل جمال معار .

في الجلسة الثالثة تحدث الشيخ جمال الدين الهلالي عن «الطريقة القادرية والذكر القادري - الهلالي» هذه الطريقة الصوفية التي تتوارث الأسرة الهلالية مشيختها منذ حوالى خمسمائة سنة وصولا إلى الشيخ جمال الدين الهلالي شيخ الطريقة الحالي. تقع الزاوية في حي الجلوم بمدينة حلب السورية، وهي تقدم ذكرا لم ينقطع منذ مئات السنين بعد صلاة العصر من كل يوم جمعة، ويستمر الذكر حتى موعد صلاة المغرب. يرى الشيخ الهلالي الذي درس الطب في إيطاليا أن الطريقة القادرية هي «مدرسة تربوية تهذيبية للنفس البشرية للسمو بها إلى معارج الكمال»، وأن أساس الطريقة هو «الإيمان بالله تعالى وتنزيهه المطلق عن الكيفية والأينية والظرفية، وما إلى ذلك، تعالى عما سواه، ليس كمثله شيء، والإيمان بالملائكة والرسل والكتب المنزلة عليهم من عند الله، وباليوم الآخر، والعمل بشرع الله واجتناب كل ما هو منهي عنه والتحلي بمكارم الأخلاق».

الباحث محمد قجة، من حلب أيضا قدم دراسة شبه تطبيقية عن «التصوف والموسيقى» استهلها بالإشارة إلى عراقة فن الغناء في الشرق القديم «نحن نذكر أورنينا في حضارتنا العريقة. كما نذكر المغنية المصرية تنتنوت التي جاءت مع فرقتها إلى بلاد الشام وذهبت فرقة من بلاد الشام لتغني في مصر وذلك حوالى ١٦٠٠ قبل الميلاد، وهذا أمر بالغ الأهمية والدلالة».

ويعد أن مر الباحث قجة على مكانة الموسيقى والغناء في الحضارة العربية على مر التاريخ، توقف عند موقف المتصوفة من السماع والموسيقى، ففي حين كان السماع سمة لبعض الطرق الصوفية رفض بعض آخر ذلك، ووقف سواهم بين الموقفين. على الرغم من ذلك يقرر الباحث أن «الطرق الصوفية ارتبطت بالسماع بطريقة أو بأخرى، سواء كانت استخدمت الدفوف والمزاهر والطبول والنايات، أم اكتفت بالكلام الموقع الموزون المغنى وفق مقاماته وأنغامه.» فمعظم المتصوفين وخاصة أتباع جلال الدين الرومي يرون أن «السماع فيه تيسير للإيقاعات المحببة إلى النفوس، وحركات الرقص في الأذكار فيها تصعيد للرغبات وترويض للنفس ورمز عن الحركات الدورية للأفلاك والكواكب وعن الروح الثملى بالعشق الإلهي».

سامي برهان

مساهمة المفكر الأسباني الدكتور خوسيه ميغيل بويرتا بيلتشس الأستاذ في جامعة غرناطة جاءت بمنزلة نص إبداعي مستلهم من تاريخ الأندلس، كل وقائعه ومقولاته وشخصياته حقيقية وموثقة عدا شخصية المهندس الذي يتماهي صوت الكاتب معه إلى حد كبير.

يعتمد خوسيه ميغيل السرد الأدبي الجذاب ليضعنا في أمسية غرناطية مشبعة بالفكر والفن والجمال، يعود فيها المتصوف ابن جعفر القونجي إلى غرناطة بعد ثلاثة عقود ونيف أمضاها في الشام. وقد أرفق خوسيه ميغيل نصه الأدبي الشيق مع عرض شرائح ضوئية تمثل الأماكن التي يرد ذكرها في النص تلك التي تدور فيها الأحداث من باب الشريعة إلى قاعة عرش الأمير الحجاج يوسف التي تعد نموذجا فريدا في الزخرفة الإسلامية يمثل سلسلة من النجوم الهندسية في سبع سماوات.

يرصد خوسيه ميغيل القونجي في اليوم الأخير من حياته وهو يسعى على الرغم من الوباء الذي يجتاح المدينة «إلى تحقيق غرض عودته المبهم: مشاهدة بستان صباه وتنقية الروح قبل لفظ نفسه الأخير». وقد استطاع خوسيه ميغيل عبر نصه المتقن أن يوقظ يوما من حياة غرناطة الأندلسية العريقة التي كانت تشع بالفكر والغنى والجمال.

الجلسة الخامسة افتتحها الفنان سامي مكارم بمحاضرة عن «الإشارة والعبارة في الشعر الصوفي». استهل مكارم محاضرته بأبيات لأبي العباس ابن عطاء الأدمي استنتج من خلالها، أن الإشارة تتجاوز العبارة .. إذ إن العبارة، بمعناها المعجمي، تحجب المألوف عمن هو غير مهيأ لتلقي الإشارات الإلهية العرفانية. أما المهيأ فيتجاوز هذا المعنى المعجمي المألوف ويقتصر على اتخاذ العبارة وسيلة إلى إدراك معان أخرى أشارت إليها العبارة إشارة تتضح لذاك المهيأ قدر تهيؤه، وتغمض على غيره». ويستنتج الباحث من خلال هذا أن قراءة النص الصوفي تتجاوز ما تدل عليه العبارة، فقد سئل المتصوف الشهير أبو الحسين النوري بم عرفت الله؟ فقال: بالله. قيل فما بال العقل؟ قال: العقل عاجز لا يدل إلا على عاجز مثله».

في هذا الضوء يستنتج مكارم أن العقل الطبيعي «ليس وسيلة إلى معرفة الحق. لا يعرف الحق إلا بالحب». كما يستنتج في ضوء نص لابن عربي أن « الأسرار القدسية أمانة عند المتصل بها لا يجوز البوح بها إلا لمستحقها، ومن يبح بها لمن ليس مهيأ لتقبلها لم يراع اتصاله بهذه الأسرار فانتهك قدسيتها وخان أمانته. وفي هذا يقول الحلاج:

«من سارروه فأبدى كل ما ستروا
ولم يراع اتصالا كان غشاشا
إذا النفوس أذاعت سر ما علمت
فكل ما حملت من عقلها حاشا
ومن لم يصن سر مولاه وسيده
لم يأمنوه على الأسرار ما عاشا

كارلوس بارونا، مدير معهد سرفانتس ساهم مرة أخرى بمحاضرة عن «التبصر في تأمل الجمال الإلهي في «ترجمان الأشواق» لابن عربي». في هذه الدراسة اشتغل بارونا على الرؤيا والتبصر وكيفية تجليهما في أشعار ابن عربي الواردة في «ديوان الأشواق»، حيث قدم الشيخ شعرا رمزيا يتغنى بالألوهية من خلال صورة المحبوب، يرى بارونا أن «الرؤيا الباطنية أو التبصر على علاقة كبيرة بالحلم». فالعين بالنسبة للمتصوف «ترمز إلى سر الرؤيا الإلهية، التي تقود الحواس المتصلة بالبصيرة « . أما القلب فهو مكان التجلي الإلهي» كما هو وسيلة للدخول إلى البرزخ القائم بين العالمين». فالقلب بالنسبة لابن عربي هو «مكان لا حدود له تحدث فيه الرؤيا».

الدكتور فيكتور باليبجا الأستاذ الجامعي الإسباني تحدث عن «التعرف على حقيقة الإدراك عند ابن عربي» وقد أعاد طرح مسألة التجربة الفنية والحيز المهم الذي تشغله في التصوف وتوقف عند المسألة «السماع أو الإصغاء الموسيقي»، فقال إنها « أحد السجالات المهمة والمستمرة». واعتبر باليبجا موقف الشيخ محيي الدين بن عربي نموذجيا جدا من وجهة النظر الصوفية:» قدرة الموسيقى على إنتاج تأثيرات حسنة أو سيئة تتعلق بإدراك أو استعداد المستمع، فالموسيقى والفن بذاتهما ليسا إيجابيين ولا سلبيين، بل إن الأمر يتعلق بقدرة الفرد على الإدراك وبنيته».

> ”لوحات الفنانين الصوفيين تمزج بين حركة الحروف والألوان لتشير إلى فضاءات صوفية تنقل المشاهد إليها، وهو مأخوذ بما توحيه له من رؤى تتجاوز المعنى المباشر للوحة.“

وأشار د. باليبجا إلى مسألة عدم تجانس الزمان والمكان في منظور ابن عربي: « اليوم بفضل الفيزياء الحديثة نعود لنعرف أن المكان ليس متجانسا وكذلك الزمان، وهو ما قالت به حواسنا بطريقة ما دائما، ومن الطريف أن تشير إلى أن ابن عربي، ومنذ ستة قرون، كتب عن مصداقية الحواس (الحدس) وأخطاء الفكر (التفكر)، فعندما رفض ابن عربي فكرة الإدراك كشيء عرضي سلبي وثانوي انطلاقا من الوحدة بين طرفي الكائن البشري، فإن تأكيدا مدهشا يحمل في طياته تناقضات مادية وميتافيزيقية، قد ثبت».

أخيرا استنتج باليبجا أن «انتصار الوجد، والجمال المدرك والمتصور في آن معا، هو عمل الفنان الحقيقي بشروطه الصارمة، لكنه ممكن مادام هناك فنانون حقيقيون ورجال خالصون وحقيقيون».

الدكتور يوسف سلامة من فلسطين، معاون رئيس الجمعية الفلسفية العربية، قدم محاضرة بعنوان «التجربة الصوفية والفنية (التطابق والاختلاف)». أشار سلامة إلى أن كلتا التجربتين تحتاجان إلى الذات، فالصوفي يهدف إلى تخطي الذات إلى ما وراءها بينما يحاول الفنان أن يستخرج الإبداع من نيران ذاته. وكلاهما يحتاج إلى الوسيط، فالفنان يحتاج إلى وساطة اللغة أو الألوان أو الأصوات لتحقيق إبداعه أما الصوفي فواسطته هي ذاته. يرى سلامة أن الذات بالنسبة للفنان تترجم عن نفسها من خلال مجموعة من الوساطات يختارها الفنان بحيث تستقر فيها رؤيته الفنية، أما في حالة الصوفي فالوسيط هو الذات. فإذا كان الفنان يصدر في حركة من الداخل إلى الخارج أي من الذات إلى الوسيط، فإن المتصوف يصدر في حركته بصورة معاكسة ومناقضة، فهو ينتقل من ذاته إلى الوسيط، أي أن ذاتية الصوفي تتكون من عدة طبقات: الطبقة الخارجية هي طبقة المتصوف الذي يحاول أن يخلع حجبه وسجفه من أجل أن يعمق تجربته. الطبقة الثانية هي الوسيط الذي يعمل فيه الفاعل الأول من أجل إعادة التشكيل الروحي للمتصوف نفسه، فإذا كان الفنان يخرج من قلب ذاته من أجل أن يجود الوسيط ويعيد تشكيله وفقا لحدسه الفني، فإن المتصوف أشبه بمن يحفر بئرا في أعماقه، فهو يدلف من الداخل إلى مزيد من الداخل، كي تعمق الذات ذاتها، بينما الفنان يصدر من الداخل إلى خارج لتحقيق الحدس الفني عبر عمل إبداعي يمكن للحواس أن تستمتع به. أما هدف الصوفي فهو الخروج من فرديته وذاتيته لرتبة الاتحاد أو الحلول أو وحدة الوجود، حيث يمكن للإنسان المتناهي أن يعود إلى الأصل اللامتناهي الذي صدر عنه.

الدكتور بشير زهدي مدير المتحف الوطني بدمشق تحدث عن «جمالية الفكر الصوفي عند رابعة العدوية والقديسة تيريزا». ومن خلال استعراض حياة كل منهما توقف عند مفهوم «الحب الإلهي» عند رابعة العدوية، «وحب الخالق العظيم» عند القديسة تيريزا، وخلص إلى أن «الرهبنة المسيحية، هي نوع من التصوف».

اختتمت ندوة التصوف الثامنة بأمسية الغناء والموسيقى الصوفية أحيتها المفكرة والمغنية وعازفة العود اللبنانية من أصل عراقي سحر طه غنت فيها قصائد عديدة من عيون الشعر الصوفي ◆

www. syria - ontine. com/finearts/ artists. htm

موقع يضم مجموعة من أهم الفنانين التشكيليين السوريين ونماذج من أعمالهم.

في بداية العام الماضي قامت شركة «أمريكا أون لاين» أكبر الشركات المتخصصة في تقديم خدمات الإنترنت، بشراء شركة «تايم وارنر» أكبر الشركات المتخصصة في تقديم المواد الإعلامية، ودفعت مئة مليار دولار نظير هذه الصفقة التي أحدثت انقلابا في سوق البورصة الذي يتعامل في أسهم شركات تكنولوجيا المعلومات، ودفعت العلماء والمتخصصين للسؤال: هل أصبحنا نعيش الآن في عصر الإنترنت الذي أصبح القاسم المشترك في معظم تفاصيل حياتنا اليومية وكدنا نتنفسه مثل الهواء؟ لدرجة أنه أصبح من العبث الحديث عن أي تفوق إعلامي لأي محطة تلفزيونية دون أن يكون الإنترنت أحد عوامل صناعة هذا التفوق.

الكويت - تهاني مصطفى

المنافسة والتطور التكنولوجي فرضا ضرورة الاستعانة بها

شبكة الإنترنت ترسم معالم التلفزيون

في العام ١٩٤٨ نشر الكاتب الإنجليزي جورج أورويل رائعته (١٩٨٤) التي صور فيها مجتمعا شموليا، يخضع الجميع لابتسامة «الأخ الأكبر» ويستخدم فيه التلفزيون مع إلغاء الكتابة وكل الوسائل الأخرى، بالإعلام كجهاز لمراقبة الجماهير والوشاية بهم. في نظر أورويل التلفزيون هنا جهاز خائن.

وفي العام ١٩٥٧ نشر الكاتب الأمريكي راي براد بيري روايته (٤٥١ فهرنهيت) التي حولها المخرج الفرنسي فرانسوا تروو في العام ١٩٦٣ إلى فيلم سينمائي، و«٤٥١ فهرنهيت» هي الدرجة التي تحترق عندها الكتب في حكومة خيالية، ترفض التفكير وتستخدم التلفزيون كوسيلة للمراقبة والإمتاع فقط، أما التثقيف فلا ضرورة له في رأي مفكري الحكومة.

ما كتبه أورويل كان تعبيرا عن خوف كبير عما شاع عن الأنظمة الشمولية، وما نشره براد بيري كان احتجاجا صارخا على النشاط المحموم لمحاكم التفتيش الحديثة التي تزعمها السيناتور جوزيف ماكارثي في نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات للتفتيش في العقول الأمريكية المثقفة عما أسماه السيناتور أفكارا تقدمية.

الأن لم يعد التلفزيون جهازا خائنا كما رآه جورج أورويل، بل ولم يعد وسيلة للإمتاع فقط كما تنبأ به «راي براد بيري»، لقد تحول إلى وكالة أنباء وسينما وصحف ومجلات وجامعات ومستشفيات ورحلات... إلخ.

وتستطيع وأنت جالس في حجرة مكيفة وبريموت صغير لا يتعدى حجمه حجم يدك، أن ترى الدنيا وتتابع أخبار المال والاقتصاد والانتفاضة والانتخابات ومباريات الرياضة وأخبار السينما والمسرح... إلخ.

أمام هذه الثورة التكنولوجية وأمام الصراع المحموم لكسب مزيد من المشاهدين بين آلاف القنوات التلفزيونية التي تنتشر عبر المحطات الأجنبية والفضائية أصبح جذب المشاهدين نحو المحطات مسألة في غاية الصعوبة والأهمية، لأنها تعني ببساطة مشتركين ومعلنين جددا لهذه القناة، الأمر الذي يحقق أرباحا مالية تسعى التلفزيونات إلى الحصول عليها وتضمن بها في الوقت نفسه السيادة الإعلامية التي تسعى الدول والمؤسسات والأفراد إلى تبوئها.

لذلك أصبح تطوير إمكانات تلك المحطات وتزويدها بأحدث وسائل الاتصال وتقنياته ضرورة ملحة فرضتها ثورة الاتصالات الجديدة، وبتنا نسمع اليوم عن ما يسمى بـ «الخبر الطائر» وهو الفتح الجديد في عالم الصحافة المتلفزة ويعتمد على جمع المعلومات وتحليلها وتفسيرها لاستنباط وسائل وأشكال تحريرية جديدة، عن طريق ربط المحطة التلفزيونية بشبكة الإنترنت.

هذا ما قامت به شبكة «C.N.N» عندما قامت بإرسال فيلم سريع لم يتجاوز إعداده خمس عشرة دقيقة عن قضية طائرة التجسس الأمريكية التي تخطت الأجواء الصينية واعترضتها وطاردتها طائرة حربية أجنبية صينية اصطدمت بها وأسقطتها.

هنا استعرضت وكالة الأنباء الفرنسية الحدث بالصورة المتحركة التي استعانت بها من أرشيف «C.N.N»، إضافة إلى معلومات سابقة قفز بها الحاسب الآلي خلال دقيقتين وتم ربط المادتين وإرسالهما معا لمن يشتري خلال خمس عشرة دقيقة فقط، فهذه مصادر تعتمد في تغطيتها على وسائط بث تقفز فوق السحاب.

كما أنه أصبح من العسير تقديم برامج حوارية، أو مصورة دون الاستعانة بالإنترنت، ونتذكر هنا برنامج «الجزيرة نت»، ونستطيع من خلاله التصويت على سؤال حلقة البرنامج المقدم من خلال الإنترنت.

ومن اللافت للنظر أن معظم برامج التلفزيونات لها مواقع وصفحات كاملة على شبكة الإنترنت يمكن من خلالها مراسلة البرنامج وطرح أي أسئلة على الهواء مباشرة، ومراجعة الحلقات السابقة من البرنامج وطرح أفكار جديدة تود رؤيتها، وهو الأمر الذي يعطي حيوية تفاعل بين التلفزيون وجمهور المشاهدين.

أصبحت هناك علاقة مباشرة بين الإنترنت والبرامج التلفزيونية بأنواعها وأشكالها المختلفة خاصة برامج الهواء عن طريق فتح شبكات ومواقع حيوية تقوم ببث معلومات مهمة في كل القضايا ولاسيما في إعداد التقارير الإخبارية وإعداد ملفات

> «الخبر الطائر» هو الفتح الجديد في عالم الصحافة المتلفزة، ويعتمد على جمع المعلومات وتحليلها، وتفسيرها لاستنباط وسائل وأشكال تحريرية جديدة، عن طريق ربط المحطة التلفزيونية بشبكة الإنترنت

عن الشخصيات والزعماء ورموز السياسة والعلم والفكر والأدب.

وللإنترنت استخدامات حيوية في إضافة معلومات ولمسات مختلفة للبرامج العلمية، والترفيهية، والمسابقات وقد تبلور ذلك على المستوى الإنتاجي في ظهور ما يسمى ببرامج الإنترنت التلفزيونية المباشرة، وهي البرامج التي يتم إنتاجها وبثها مباشرة على شبكة الإنترنت، وتقدم قاعدة بيانات شديدة الأهمية والحساسية والخطورة.

وقد نجحت شركات الإنترنت في التعاون مع محطات التلفزيون الفضائية الإقليمية والعالمية من خلال تخصيص مساحات واسعة من بثها المباشر باستخدام الوسائط المتعددة والأسلوب التفاعلي مع المشاهد من خلال إعداد تكنيك النص المترابط الذي يتضمن فصلات ووصلات لنقاط الموضوع، أو الخبر المصور، أو التعريف بالشخصيات والسير الذاتية.

وقد حصلت محطات البث التلفزيونية الأرضية والفضائية على حقوق إعادة بث المعلومات التي ترسلها وكالات الفضاء العالمية مثل وكالة «ناسا» الأمريكية، والوكالة الأوروبية، ومحطات الرصد الفلكية التي تتجاوز مائتي محطة بث فضائية وأرضية عالمية. وهو الأمر الذي أعطاها إمكانات من متابعة كل الأحداث التي تهتم بها القناة التلفزيونية في اللحظة نفسها.

من المعروف أن نشأة وسائل الإعلام والاتصال الجماهيرية وحتى الآن لم تلغ وسيلة اتصال متطورة الوسيلة الأخرى التي تستوعبها وتطورها، ويخرج من تفاعل الوسيلتين وسيلة جديدة تنتج إمكانات جديدة متعددة للجمهور في الاتصال وتبادل المعلومات، فاللغة الملفوظة لم تلغ الاتصال غير اللفظي المعتمد على الإشارة والإيماء.

وعلى الرغم من أن الوسائل الاتصالية التي أفرزتها التكنولوجيا الاتصالية الراهنة تكاد تتشابه في العديد من السمات مع الوسائل الإعلامية التقليدية، فإن هناك سمات مميزة للتكنولوجيا الاتصالية الراهنة بأشكالها المختلفة الأمر الذي يلقي بظلاله عليها ويفرض على تلك الوسائل الجديدة التزامات محددة.

وتمر أي وسيلة اتصال حديثة كما هو معروف بثلاث مراحل أساسية، الأولى مرحلة الصفوة حيث تستخدم على نطاق الصفوة فقط بسبب ارتفاع نفقات الاستخدام والمهارات المطلوبة للتشغيل. والثانية هي المرحلة التخصصية حيث

الإنترنت أحد المصادر الرئيسة لشبكات التلفزيون

تبدأ في الانتشار من مستوى الصفوة إلى المستويات الوسطى. والثالثة هي المرحلة الشعبية حيث تقل نفقات الاستخدام وصعوبات التشغيل وتبدأ مرحلة الوفرة في الإنتاج فتبدأ من الانتشار على المستوى الشعبي.

وكان التلفزيون في بدايته نظام بث للإشارات ولاستقبالها. ولم يكن أحد يعرف أبدا فيما يمكن أن يستخدم! ولم يبن مخترعوه وظيفته كما أن المجتمع لم يحدد إطاره القانوني ولم تكن لدى أحد من الناس أي فكرة عن استعماله.

ويعتبر التلفزيون من الناحية التقنية وسيلة بث شبه فورية نتابع فيه خمسا وعشرين صورة في الثانية في حركة منتظمة متعاقبة. ويتحقق البث التلفزيوني بفضل وجود كاميرا ونظام بث الصورة على الشاشة وهو المعروف باسم (نظام المسح) بالإضافة إلى وجود مولد إشارات متزامنة للصوت والصورة وجهاز بث، وجهاز استقبال.

وتفسر هاتان الخاصيتان أي امتلاك قناة كاملة ذات أبعاد كبيرة وتزامن الإشارات تدخل الدول منذ بداية ظهوره؛ إذ يقتضي الأمر تخطيط المرافق التقنية وتقنين وضعيته السياسية والقانونية، لأنه يتحول إلى «مؤسسة اتصال» يحدد على الصعيد التنظيمي قواعده الخاصة بالإنتاج والتوزيع ومعاييره المهنية الذاتية.

ويمكن القول إن التلفزيون خرج إلى حيز الوجود دون أن يكون استجابة لضرورة محددة، إذ اعتبر أداة تكنولوجية كهربائية في سياق اتصال عمليات لتلبية الأوليات المتعلقة بتوسع النظام الاقتصادي والعسكري، لذا نرى أنه من الضروري الآن تتبع مراحل تطور التلفزيون.

من الثابت تاريخيا أن ظهور التلفزيون كخدمة عامة كان في العام ١٩٣٦ في أوروبا وفي ١٩٣٩ في الولايات المتحدة، لكن لم يبدأ في التطور إلا مع نهاية الأربعينيات وفي السنوات الأولى أعطت هذه الوسيلة الجديدة الأولوية لتطوير تكنولوجيا البث والاستقبال وكانت أغلبية البرامج تقتصر على بث الوقائع الرسمية للأخبار.

وقد بدأت العلاقات تتوتر بين السينما والتلفزيون وهو صراع ازدادت حدته بمرور السنوات إلى درجة انقلابه إلى علاقة التبعية مع بدء ظهور أفلام السينما على شاشة التلفزيون.

وفي منتصف الخمسينيات، بدأ إنتاج البرامج التلفزيونية يتم على نحو مستقل، مما أفضى إلى تكوين مضامين ذات طابع تلفزيوني محدد.

وتعد نشأة التلفزيون والاعتبارات التكنولوجية التي تحكمت فيه مفتاحا أساسيا ليس فقط لهم تاريخ تطور هذه الوسيلة كما نعرفه اليوم، بل أيضا من أجل تحديد أفضل لتاريخ البحوث والنظريات المتعلقة بالتلفزيون على نحو ما تطورت في سياق الاتصالات الجماهيرية ويساعد فحص علاقة التأثير المحتملة بين وسائل الإعلام والتكنولوجيا الخاصة بها على إجراء تحديد أفضل لمنطلق البحوث الخاصة بالتلفزيون أو متى تدرسه؟ باعتباره مؤسسة أو وسيلة لنقل المضامين. ويمكن هنا أن نعود إلى دراسة «وليامز» التي أجراها في العام ١٩٧٤ عن أسباب ونتائج تكنولوجيا التلفزيون على المجتمع، وحاول في دراسته الإجابة عن هذا السؤال الجوهري «هل صحيح أن التلفزيون قد غير عالمنا؟

افترض «وليامز» افتراضين، الأول: هو أن تكنولوجيا التلفزيون تعتبر استجابة لبحث علمي وتقني لكن تأثيرها حدث مصادفة، بمعنى أنه إذا لم يكن التلفزيون قد اخترع فإن بعض الأحداث الاجتماعية والثقافية المميزة لعصرنا ما كان يمكن أن تحدث.

الافتراض الثاني: هو أن التلفزيون حادث تكنولوجي عارض لكن الأهمية التي اكتسبها حددها استعماله. وإذا لم يكن التلفزيون قد اخترع فقد كان من المؤكد أنه سيتم التلاعب بنا وتسلينا على الأرجح بكيفية سخيفة. بشكل آخر وبدرجة أقل حدة.

ولم يستطع وليامز في دراسته التوصل إلى إجابات قاطعة لكن طوال الوقت كان متسائلا، ولكن من المؤكد أنه توصل هو و«نيو كومب» ومن قبلهما «هتسنسون» في كتابه «هنا التلفزيون: نافذتك المفتوحة على العالم» إلى أن التلفزيون حقيقة ثابتة في حياتنا تعيش معنا في المنزل وأنه أكثر أهمية من وسائل الاتصال الأخرى التي أثمرها العقل الإنساني على الإطلاق.

لذلك كان من الطبيعي أن يحاول الباحثون والعلماء الخروج من هذه الدائرة المفرغة إلى دائرة ما يعرف بالكيفية التي سوف يغير بها التلفزيون حياتنا.

يصعب في تاريخ البحوث المتعلقة بالتلفزيون الحديث عنه دون التنويه باستمرار إلى مجموع وسائل الاتصال الجماهيري. إذ يبدو التلفزيون بجلاء بمنزلة دمج للأشكال الثقافية والمؤسسات الاجتماعية السابقة على وجوده، كما أن رسائل التلفزيون يتعذر فهمها إلا عبر الأشكال الثقافية وقدرات المشاهدين على استيعابها.

وعلى سبيل المثال فإنه لا يمكن بث حدث إخباري مباشرة إلا إذا تم إعداده وتشفيره من قبل مؤسسة مهنية وبواسطة ممارسات اجتماعية، لكن يمكن بعد ذلك فك شفراته بمعرفة السياقات الثقافية والاجتماعية المركبة، ومن ثم يتعين أولا أن يكون الحدث «قصة» قبل أن يكون حدثا اتصاليا.

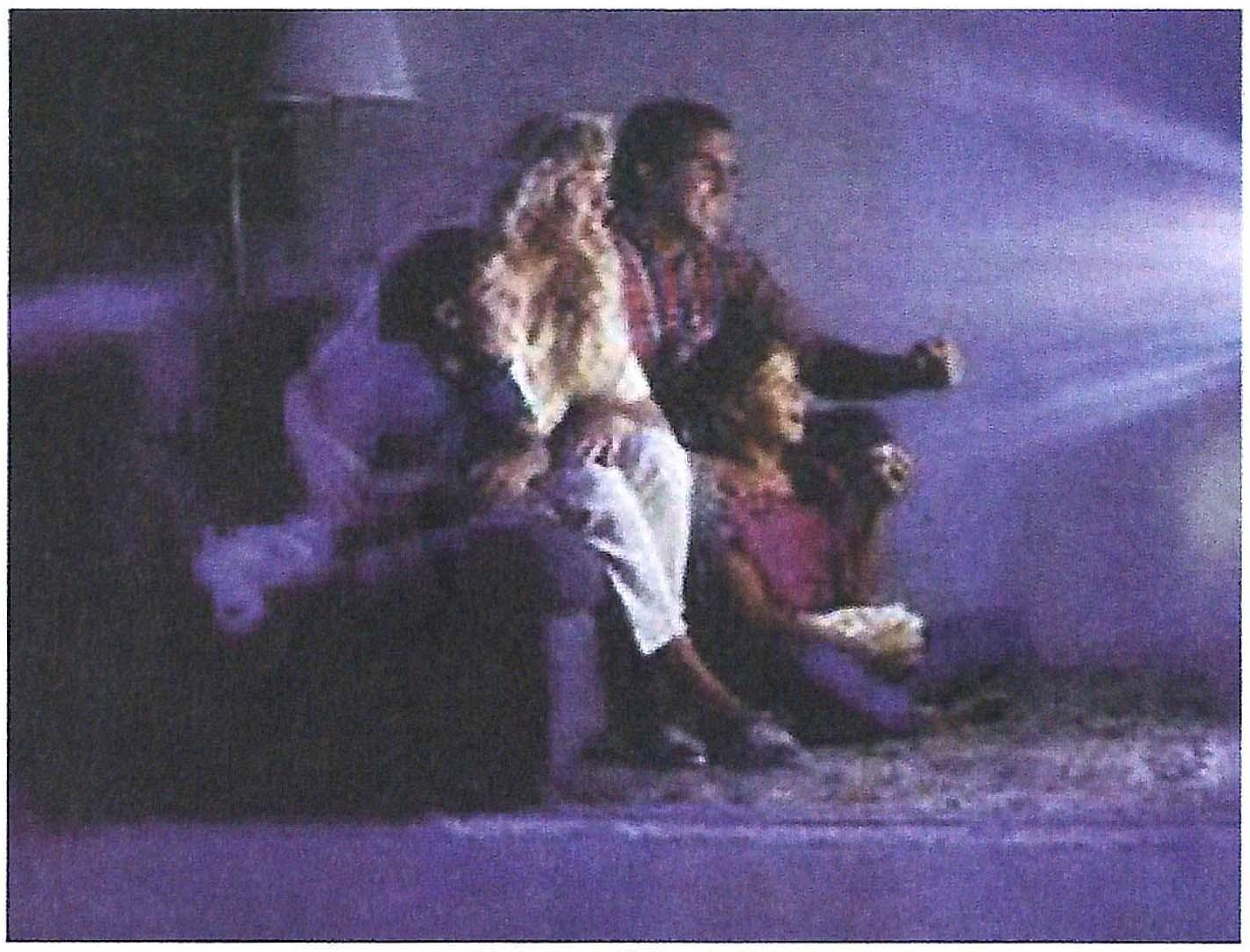
وانطلاقا من مبدأ أن الاتصال لا يقتصر على بث المعلومات والبيانات فحسب بل إنه أيضا تفاعل، إذ يفترض وجود اتفاق بين المشاركين حول كيفية السلوك. فمن المتعين قيام اتفاق بين التلفزيون والجمهور حول الدور المناط بكل منهما وحول نوع العلاقة التي تنشأ بينهما وحول القواعد التي تنظم لقاءهما والأهداف التي يبتغيها هذا اللقاء.

وتنزع العلاقة بين التلفزيون والمشاهد التي حددت بوضعها اتفاقا اتصاليا إلى إعادة إنتاج أشكال التفاعل في الحياة اليومية مثل المحادثة، والنصيحة، واللوم. والتلفزيون بتقديمه واستعادته لهذه الطقوس اليومية يحولها إلى احتفالات ونماذج سلوك مثالية مصاغة بطريقة مشفرة. ولا يحيل الاتفاق بين المشاهد وشاشة التلفزيون إلى أشكال التفاعل بينهما فحسب، بل أيضا إلى إمكان تخطيط استهلاله للصور، وتفسر هذه الملاحظة تعدد برامج الترويج والإعلان الذاتي التي ترمي إلى حث المشاهدين على حضور الموعد التلفزيوني الذي يغدو بمنزلة جدول أعمال، أما ما سُمي «بالأجندة» التلفزيونية. التي تعتمد على الإيقاع السريع الذي يفرض نوعية مختصرة من الأخبار ذات خلفيات تاريخية، ومعلومات شخصية يتم الحصول عليها من خلال شبكة الإنترنت.

ولسنا في سبيل التذكير بآلاف الأخبار والحوارات التي تم الاستعانة بالإنترنت بها وكان له أثر بالغ في نوعية الخبر، أو الحوار، أو التحقيق التلفزيوني الذي يقدمه التلفزيون. فعلى سبيل المثال كل البرامج التي قدمتها محطات تلفزيونية عدة مثل أبو ظبي، والجزيرة، وm.b.c ، وC.N.N عن الجماعات الإسلامية في مصر، كان مصدر المعلومات الرئيس بها من المعلومات التي تبثها تلك الجماعات عن نفسها، بل إنها حاولت الاستفادة من هذه التقنية المتطورة لتمرير أفكارها ومعتقداتها، وطالب أحد زعمائهم «بثورة الإنترنت» على غرار «ثورة الكاسيت» التي جاءت بالإمام «الخميني» إلى سدة الحكم في إيران العام ١٩٧٩!

الطريقة التي تعرض بها الأحداث، في إطار الإعلام التلفزيوني ولاسيما بفضل الإخراج المرئي ووضعها في السياق الفضائي والجغرافي، تتحكم في الصورة التي يكونها المشاهد عن الأحداث الجارية، غير أنه ثمة عوامل أخرى مثل العلاقة بين حدث وآخر في مجالين إخباريين مختلفين لهما تأثيرهما البالغ أيضا، نظرا لأن التلفزيون يربط بين مكانين أو أكثر ويضمها معا لإثارة انتباه المشاهد والإبقاء عليه أمام الشاشة. ومن هنا كانت الاستعانة بالمواد الأرشيفية والمسجلة والمادة الجديدة التي يتم الحصول عليها من مصادر التلفزيون الخاصة، وللانترنت أهمية خاصة في دعم الأخبار وتميزها وبالتالي تسويقها، في هذا السوق الإعلامي المتعطش لكل ما هو جديد ومثير ◆

”تعتمد الأجندة البرامجية لأي محطة تلفزيونية على الإيقاع السريع، الذي يفرض نوعية مختصرة من الأخبار ذات خلفيات تاريخية ومعلومات شخصية يتم الحصول عليها في دقائق من خلال شبكة الإنترنت“

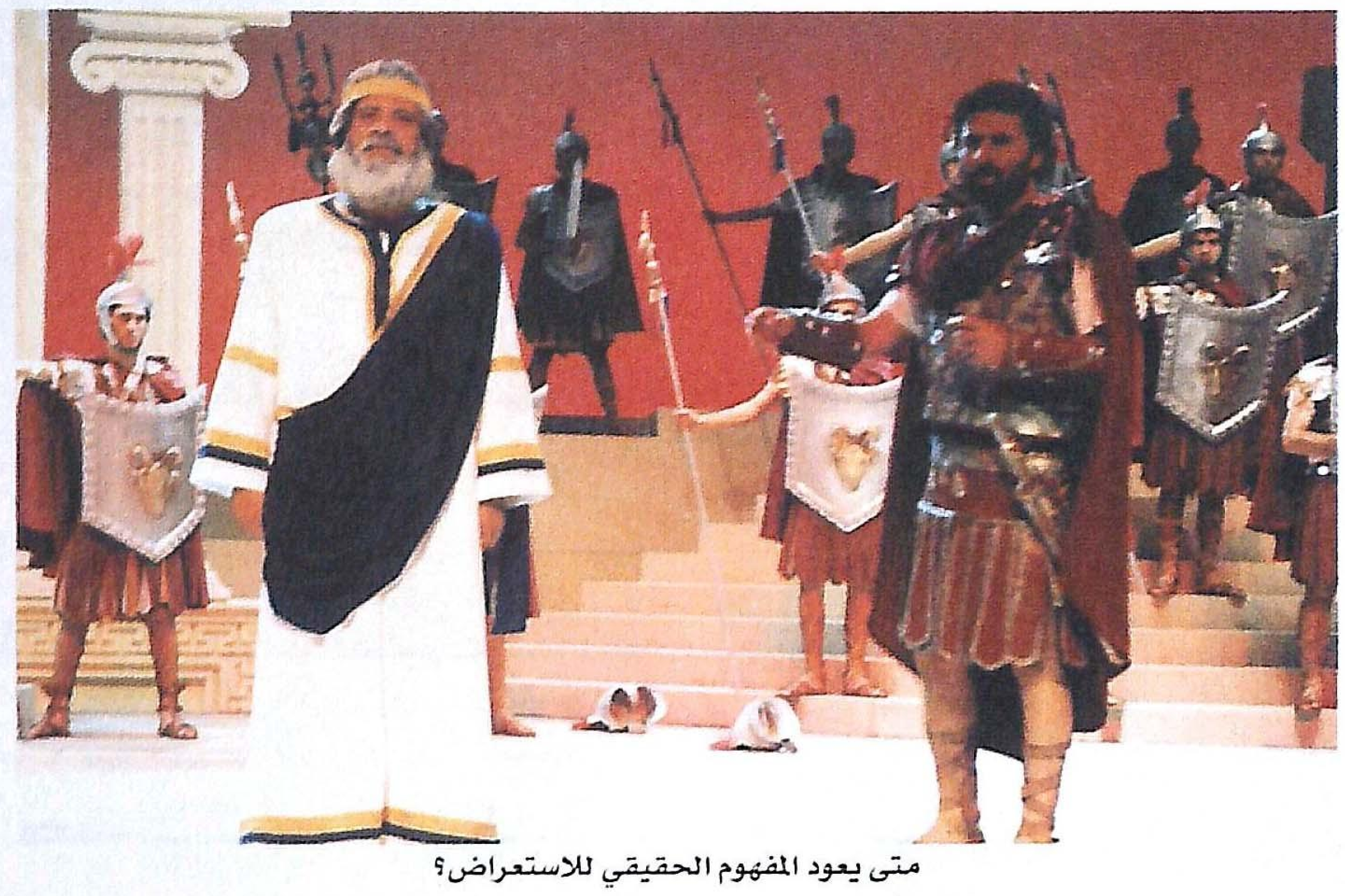


التعددية الإعلامية وأثرها في ثقافة المتلقي

غرفة التحكم المركزية في شبكة C.N.N واعتماد كبير على شبكة الإنترنت

http://www.smarttvandSound - com/
index.CFm

موقع لمجلة متخصصة في علاقة الإنترنت كشبكة عالمية للمعلومات والتلفزيون كأداة للإعلام والاتصال.



متى يعود المفهوم الحقيقي للاستعراض؟

هل انتهى زمن الاستعراض الراقي؟

يفرض هذا السؤال نفسه بعد أن تحولت معظم فرق الاستعراض والفنون الشعبية الرسمية إلى متاحف فولكلورية تعاني من الروتين والتضخم الإداري وقلة الموارد والإمكانات، في الوقت نفسه الذي تعتمد فيه الفرق الخاصة على المشهدية البصرية التي تجذب عين المشاهد، بالاعتماد على الإضاءة والديكور والأزياء المبهرة والموسيقى الصاخبة.

وجاءت برامج الاستعراض في الفضائيات العربية لتوكد على هذا الوضع الخاطئ!

جان الكسان - سورية

برامج الاستعراض مشهديات ملونة تغرق بالفقر

هناك أمنية مشتركة بين المطربين والمطربات العرب، وبخاصة الذين يجيدون الغناء الاستعراض، وهي أن تتاح لهم فرص المشاركة في أعمال استعراضية مسرحية كبيرة تتجاوز العروض المتواضعة التي تقدمها بعض الفرق الفنية في هذا القطر أو ذاك والتي هي مجرد مشاريع أوبريتات مبتسرة، وذلك لأن الأعمال الاستعراضية الضخمة تتطلب نفقات باهظة، وإمكانات إنتاجية كبيرة تتعدى الميزانيات المتاحة لتلك الفرق، الأهلية منها والرسمية.

ومن هنا، فإن مفهوم الاستعراض المسرحي والتلفزيوني وصل به إلى حدود الأعمال التي تعتمد المشهدية البصرية المحددة، بالحدوتة الشعبية والرقص الفولكلوري، أو الإيقاعي، والغناء الجماعي الذي تتخلله وصلات فردية في إطار من الديكور ذي المشاهد المتواضعة، مع ما أمكن الاستفادة منه، من التقنيات الحديثة للصوت والضوء والمؤثرات الأخرى.

وتميزت في هذا المجال بعض فرق الفنون الشعبية في مصر، ومنها فرقة رضا، وفرق قليلة من المغرب العربي، وفرقة كراكلا - لبنان، وقبلها فرقة الأنوار وفرقة الرحابنة، أما في سورية فهناك فرقة أمية وفرقة زنوبيا وبعض فرق المحافظات، بالإضافة إلى فرق أخرى من الأردن والسعودية والخليج.

هذه الحالة، انتقلت، بصورة أكثر تواضعا إلى شاشات الفضائيات العربية من خلال نقل بعض العروض الاستعراضية المسرحية أحيانا وبغرض إضفاء نوع من البهرج الاستعراضي على برامج المنوعات، بحيث أصبحت تعرف - مجازا - بالبرامج الاستعراضية في حين نجدها تفتقر إلى طقوس ومقومات وإمكانات الاستعراض، من حيث اللوحات الجمالية الراقصة، والكورال، والموسيقى الأوركسترالية وبقية شروط ما اصطلح على تسميته في الغرب بال (موزيكال).

ويتبارى عدد من الفضائيات العربية، وخاصة تلك التي لا تحكمها ضوابط رقابية صارمة في تقديم هذا النوع من البرامج الذي يستهوي الشباب والمراهقين من المشاهدين بصورة خاصة لتقديم نوع من الأغاني الراقصة، بالاعتماد على مطربين ومطربات مستضافين - بعضهم نجوم - أو من خلال مشاركة المتسابقين في الغناء والتقليد، بالإضافة إلى مشاركات راقصة أكثرها لوحات من الرقص الشرقي، ويجمع كل ذلك إطار من الأسئلة والمسابقات والمباريات التي يصل بعضها أحيانا إلى درجة التبذل، ولا بأس أن يقطع الاستعراض بهاتف أو فاكس، فإذا هذه البرامج الاستعراضية تتحول إلى نوع من الهرج الصاخب والفرجة الملونة، والتسابق المحموم إلى الفوز بإحدى (الجوائز الثمينة) التي تترجم إلى دولارات وريالات ودنانير، وسلع تتبرع بها الشركات الاستهلاكية، ولاسيما المنتجة منها للمواد الغذائية، في ترويج مباشر لبضاعتها، فيتحول البرنامج كله إلى سلعة كبيرة في سوق العرض والطلب.

لقد اعتمدت هذه البرامج كبديل للفرق الاستعراضية ولأعمال الفرق التي لا تقدم عادة على الفضائيات إلا من خلال نقل عروض من الحفلات والمهرجانات الموسمية أو السنوية، حيث لم يعد لتلك الفرق حضور باد ومستمر في حياة الناس، ولهذا نجد المشاهد يقبل على البديل بكثير من اللهفة عن الفرجة التي تقدمها البرامج المسماة (برامج الاستعراض) المحشوة بكثير من توابل الهرج والكوميديا والإغراء والإثارة على الفضائيات اللبنانية، وبخاصة الـ (L.B.C) تعرض مثل هذه البرامج ومنها على سبيل المثال برنامج (يا ليل يا عين) وبرنامج (عالباب يا شباب) وبرنامج (منع في لبنان) وغيرها، وكذلك على شاشة المستقبل وبعض الفضائيات الخليجية والمصرية والمغربية.

هذه البرامج، وأمثالها، تستقطب مقدمين من نوعين، هم إما فنانون نجوم، وإما مذيعون ومذيعات أحاطتهم بدورهم حالة جديدة من النجومية مثل رزان المغربي التي تقدم على (الـ M.B.C) برنامجا استعراضيا تشغله عروض فرقة غنائية أجنبية بأغنيات ترفق مقدمة البرنامج كلا منها بصفة (أغنية مهضومة ويتعقد).

ويندر أن يقع المشاهد العربي في أي فضائية عربية على عمل استعراضي مدروس ومتكامل من إنتاج القطاع العام أو الخاص، ذلك لأن هذه الجهات الإنتاجية تتردد أمام إنتاج مثل هذه الأعمال ذات الكلفة العالية والعروض المحددة والمؤطرة.

يتهرب القطاع الخاص من هذا النوع من الإنتاج لأنه يعمل بمنطق العرض والطلب في التسويق، ولهذا يفضل إنتاج الأعمال الدرامية أو البرامج المنوعة الخفيفة مثل الفوازير وغيرها. فهذه أعمال مضمونة التسويق ومضمونة الربح. ومن هنا نجد أن حوالى ستين شركة إنتاج في سورية، تتعاطى مع الدراما، ولا تفكر شركة واحدة فيها بإنتاج عمل استعراضي ضخم.

أما في القطاع العام، وفي محطات التلفزيون الرسمية، فإن إنتاج الأعمال الاستعراضية، حتى ولو كانت دون مواصفات الأعمال الضخمة تنتج لتغطي بعض المناسبات الوطنية أو لتكريم القادة والزعماء في مناسبات خاصة بهم، كأعياد الميلاد وأعياد الجلوس، والشفاء من المرض وغير ذلك، ومثل هذه الأعمال لا تعرض إلا لماما وكثيرا ما تنتهي إلى الأرشيف مع انتهاء المناسبة على الرغم مما أنفق عليها من أموال طائلة.

يحدث هذا، وتاريخنا العربي، الطارف منه والتليد، يزخر بالقصص والملاحم الغنية التي يمكن أن تكون مادة أساسية لأعمال استعراضية ضخمة تجسد الأحداث والوقائع والمعارك الكبرى في مسيرة الأسلاف والأخلاف.

لقد ذهب عهد الأوبرا، وأصبح الأوبريت فنا متخلفا، وظهر ما يمكن أن نسميه تجاوزا المسرح الاستعراضي أو المسرح الشامل ولكن هذه التجارب ظلت تراوح في المكان، في محدودية العرض والإمكانات والعجز أمام مهمة تحريك المجموعات البشرية الكبيرة وتحقيق التناغم الأوركسترالي بين مختلف عناصر الاستعراض بقي أن نقول إن الحل قد يكون في عملية تنسيق وتعاون واسع يقوم بها اتحاد الإذاعات العربية بين الفضائيات العربية لتحقيق أعمال استعراضية عربية ضخمة تبث على الشاشات العربية وتعيد البهاء للمفهوم الحقيقي للاستعراض ◆

الرقصات الفولكلورية غذاء المناسبات الوطنية

http:// arabcorner.net/page/tv/htm

موقع مختص بالقنوات الفضائية العربية، يحتوي على وصلات لأهم القنوات وبيان بمواعيد البث وأبرز البرامج.

قد تكون فكرة تجديد بناية متحف ڤان جوخ في أمستردام مجرد حدث عادي يجري في أي مكان في العالم، لكنه في هولندا يصبح حدثا ذا دلالة، وكأنهم يعيدون لهذا الفنان العبقري بعض ما فاته في حياته من إهمال وتقصير إلى حد أن ترك منتحرا في بيته في التاسع والعشرين من يوليو العام ١٨٩٠. الآن يشكل الحضور الڤانجوخي في حياة الهولنديين واحدة من العلامات الكبيرة. فزيارة متحفه تقترب من الطقوس، ورؤية لوحاته هي شيء من البحث عن ذلك الهولندي المتعجرف البائس في خبايا الروح الهولندية.

هولندا - ياسين النصير

تجديده نوع من رد الاعتبار

متحف ڤان جوخ

يعد الفنان الهولندي أرنست ڤان جوخ (١٨٥٣ - ١٨٩٠) واحدا من أشهر فناني القرن التاسع عشر، فقد أسس إلى جوار عدد من الفنانين الكبار تيار الحداثة في الفن الحديث. بعد أن مهد للثورة الانطباعية الجديدة أن تشق طريقها مخلفة رسوم الحقول والطبيعة والوجوه والأسرة والكنائس وغيرها في إطار النقل الفني المتميز للعالم الخارجي، فقدمت الإنسان وقواه الاجتماعية وحياته المستمدة من بيئته ومحيطه ومشكلاتها موضع اهتمامها. هذه الثورة التي نجد تأثيرها يشمل العالم كله لم تكن بمعزل عن نوى الحداثة في فرنسا وخاصة في الشعر وبودلير في بؤرتها. وعندما بوشر بتأسيس متحف باسمه لم تكن كل أعماله معروفة حينذاك، فقد جرى جمعها وبمرور الوقت بدأ المتحف يتسع بعد أن تلقى معونات مالية عدة مكنته من شراء لوحاته من مقتنيها، على الرغم من أن عددا من اللوحات ما تزال في متاحف أوروبية عدة. إضافة إلى أعمال ڤان جوخ فإن المتحف يضم أعمالا لعدد من الفنانين بين عامي ١٨٤٠ -١٩٢٠ بما فيها بعض أعمال أخيه ثيو ڤان جوخ. الذي كان بالنسبة له أخا وصديقا وناقدا والشخص الذي يرسل له رسائله النقدية والشخصية موضحا فيها آراءه عن حركة الفن وتأثره بالفنانين.

نشط ڤان جوخ في السنوات الأخيرة من عمره في تقديم تقنية هائلة فيما يخص لوحات الحقول والبورتريه التي اختزل فيها تصوره عن الطبيعة والتداخل بين الخضرة والصفرة والوردي والأرجواني وهي تداخلات نسب من الصعب تميزها لولا وجود قدرة ذاتية على فهمها وتوظيفها. والمتتبع لها يجده قد اعتمد ضربات الفرشاة الواضحة والقصيرة والمتدرجة خاصة الأصفر والأخضر. وفي هذه الفترة بالذات كان يكثر من دخول المستشفيات وهو في وهج الفنية، كان المرض يجعل منه طاقة لاقتناص اللحظات المشرقة في الطبيعة، فكان يرى في الحقول والوجوه أمكنة تختزن الغائر والبعيد والغريب أيضا، وجعل من الطاقة المختزنة في الشيء رؤية لما خلف الشيء نفسه فوجد أن الحقول ليست إلا بشرا في حال انهيار وموت وأنها في اللون الأصفر المتدرج تعيد تكويناتها الخفية التي لا تبدو بعد أن تجرى عليها عملية قصر لوني من ألوانها الخارجية. ليست لوحاته محاكاة للطبيعة بل هي اكتشاف لها. إن ما تحت ألوان الطبيعة المرئية عدد من الألوان الأخرى، وهذا ما ساعد على فهمه للطبيعة كما يعبر النقد عن ذلك. ولذا يعد فنه امتدادا لزملاء القرن التاسع عشر رينوار وبول سيزان ومانيه ومونيه وغوغان وكاميل بيسارو ورنوار وديغا وسورا وفرانسوا ميليه. ويعتبر الفنانان سينياك وبيرنار مثال ڤان جوخ الحقيقي كما يقال حيث وجد فيهما تماثلا مع طموحاته في رسوم لم تكن مألوفة بتنفيذها بقدر ما هي مفاجئة وخارجة عن التيار الانطباعي الذي كانت تموج به باريس في أواخر الثمانينيات. ويقول عنه «ألن باونيس» كان التكوين لديه هو البساطة ذاتها مع نزوع إلى التناسق. يغمر الضوء الصورة، الألوان عالية النغمة وتمتزج بعضها ببعض لتدلل على أن ڤان جوخ قد فطن إلى الألوان المحلية ومكملاتها كما أدرك ضوء الشمس والظل فرسمهما».

ويعد كوهللر موللر أحد أهم المقتنين حيث اقتنى منها عددا كبيرا شكل نواة للمتحف هنا في هولندا، وفي عدد من بلدان العالم منها: ألمانيا وإنكلترا وفرنسا والنمسا وروسيا وغيرها. وعدت لوحات ڤان جوخ أخيرا مدخلا لفن ما بعد الحداثة خاصة لوحته «الحذاء» في حين أن لوحاته كلها تعد من فنون ما بعد الانطباعية.

يضم في متحف ڤان جوخ ٢٠٠ لوحة زيتية و٥٠٠ رسم تخطيطي جمعت من مختلف متاحف العالم بمعونة مالية دولية لإعادة ترميمها وعرضها مجددا وفق جدول زمني ومواقيت محددة. وكانت لوحاته تعرض سابقا بطريقة تبدو أنها متجمعة لضيق المكان المخصص لها. أما بعد أن جرى توسيع المكان وترميم عدد من اللوحات أصبحت الحاجة ماسة للمشاهدين والزوار لأن يعيدوا ترتيب معارفهم بفن ڤان جوخ، فالمتحف يقدم عروضا مغرية لشراء اللوحات الباقية أو التي يعتقد أنها لم تظهر حتى الآن. ومن يتصفح الكتاب المهم الذي أصدره هانس برونكورست عن ڤان جوخ سيجد أن معظم نتاجه المتميز انحصر بين ١٨٧٠ - ١٨٨٩ أي أقل من عشرين سنة، فيما اختزل مئات السكيجات كي تخرج لنا هذه اللوحات المتميزة، وأبرزها بالطبع تلك التي أسست لاحقا لفن ما بعد الانطباعية الذي اعتمد على نقل الإنسان إلى بؤرة الحدث ولكن بألوانه الروحية والفكرية وليست بألوانه الطبيعية.

في مايو العام ١٨٩٩ وبعد مرور مائة عام على وفاته جزت عملية جمع التبرعات لترميم متحفه مسندة بمعونة قدمتها جهات هولندية وعالمية، بعد أن وجد المعنيون في المتحف عيوبا فنية لا تمكن اللوحات من المحافظة على تكويناتها. كما أن عددا من اللوحات الفنية خاصة الستل لايف والبورتريهات ولوحات الحقول قد أصابها التلف مما يتطلب ترميما لألوانها وقد استغرقت هذه العملية وقتا قارب السنة ونصف السنة إلى أن أعيد فتحه ثانية في أواخر العام ٢٠٠٠. ولم يختص متحف ڤان جوخ بلوحاته فقط، التي تحتل طابقا واحدا من بناية بثلاثة طوابق، أما بقية الطوابق والمساحات فقد عرضت فيها لوحات لمختلف الفنانين العالميين.

لا شك في أن ترميم أو بناء متحف يعني الكثير للفن وللفنانين، فالتعامل مع هذه المفردات الفنية يتم عبر سياقات اجتماعية، فقد تحولت متاحف الفن إلى أماكن تمارس فيها طقوسا خاصة.

ولن تستغرب إذا ما وجدت بعد سنوات أن لكل متحف مريدين، ولهم طقوسهم وعاداتهم الخاصة أشبه بمشجعي فرق كرة القدم. ألم ترتبط رسوم الكنائس بالدين؟ ألم يكن دافنشي أحد رواد المسيحية وهو يزين قبب الكنائس بالرسوم الدينية شارحا قضايا الوحي والنزول؟ ألم تكن رسوم ديلاكروا مادة لفهم التاريخ وخاصة تاريخ الحروب؟ ألم تكن رسوم بيكاسو نوعا من الطقس الفكري التحرري لمشكلات الناس وهي تواجه الظلم، ولوحته الجورنيكا شاهد على ذلك؟ ألم تكن العمارة القوطية بعثا لتراث الروح؟

ضمن بناء يرتبط بالموسيقى المعمارية ارتباطا شعريا جذابا، وضعت لوحات ڤان

خارج المنزل - كانفاس وكارتون ١٨٨٨ - متحف ڤان جوخ أمستردام

لوحة الحذاء - متحف بالتيمور

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أشجار السرو - يوم كان في مستشفى أوترللو

جوخ مرة ثانية. فالبناء من خارجه لايبدو مرتفعا كثيرا، ثلاثة طوابق كبيرة فقط، لكنه في فسحاته الداخلية يمتلك غنى المساحة الممتلئة بوظيفة الشعر. ترى كم منا يقرأ الفراغ المشحون بنغمة التاريخ الغني عندما يستحضر في ممارسته تلك الفسحات التي عليها بهو الفنادق والقاعات الكبيرة حيث تشعرك بأبهة وتستحضر لك بجمالها ثقافة القرون والقصور والمزارع والبيوتات. إنها أشبه ما تكون بكائن خرافي مألوف يحط على أرضنا، ويلقننا الجمال الأرضي. فمن خلال التجوال فيه يطعمنا الشعر. ومن خلال معايشة ما يحتويه تجد نفسك في طقوس دنيوية ممتلئة بالحياتي. هكذا تجد قاعات المتحف ولنا منها الطابق الخاص بفن ڤان جوخ وجعله في متناول القدرة على استيعاب اللوحات والقدرة على إضفاء جمالية العرض الحديث للفنون. وهو اتجاه تصرف عليه ملايين الدولارات من أجل أن يتوازن فيه فضاء اللوحات بموضوعها. فالعودة - بالنسبة للمشاهد الغربي - إلى الجذور، تعني الاهتمام بالمعاصرة، لأن الجذور لا يمكن أن تنمو في فراغ المكان، ولا في فراغ التاريخ.

ڤان جوخ يعد اليوم برأي النقاد الكبار أنه أحد مؤسسي فن «ما بعد الحداثة «بلوحته الشهيرة» الحذاء» حذاء الفلاح الهولندي الملقى في قارعة الطريق وقد ملأ المكان. هذا الحذاء الذي أهمل نقديا لفترة طويلة لم يكن من اللوحات التي تذكر في فن ڤان جوخ إلا مؤخرا. وعلى الرغم من أن زوار المتاحف الهولندية يقدرون سنويا بالملايين، فأمستردام لا يبدو عليها البهجة إلا إذا أعادت لمؤسساتها الفنية الحياة كلما شحب لونها وقل زائروها، كانت الأديبة العربية ليلى العثمان هنا في هولندا في ضيافة «ثقافة ١١» في نزهة في أمستردام كي نرى متاحفها ولما قدمنا إلى متحف ڤان جوخ ورأينا قاطرة الطابور الذي ينتظر الدخول إلى المتحف وقد امتدت إلى أكثر من نصف كيلو متر تحت المطر حتى صرخت قائلة هذا مستحيل، وقفلنا عائدين إلى جوف أمستردام.

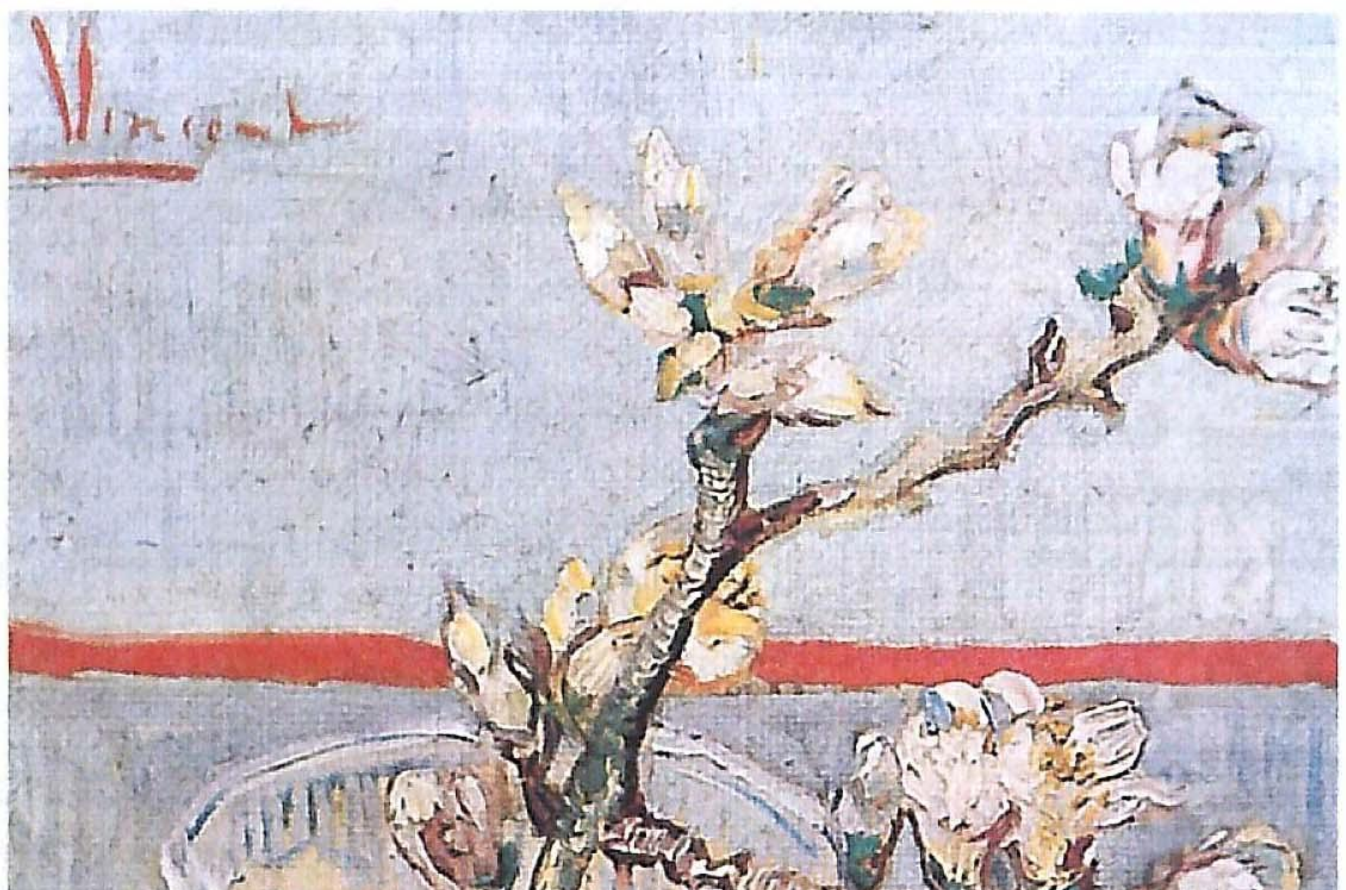
اليوم يعود متحف ڤان جوخ لحال جديدة والناس يقفون أيضا تحت المطر، فلا يمكن أن تعيش في هولندا بلا مطر يومي. فإذا صادفت يوما بلا مطر فذلك غريب جدا، كل الفصول تتجمع في اليوم خاصة في أشهر الربيع. وإذا لم تمح السماء يومها مطرا، أو كما يقول السياب «المطر أنغام السماء إلى الأرض» كأن سنة لم تمطر على هذه الأرض الخضراء. كل الأشياء فيك مهيأة للمطر. حتى الروح بحاجة إلى مطر العيون والأفواه، هؤلاء الذين يقفون طوابير طويلة أيضا ومنذ الصباح الباكر - ليزورون المتحف - تحت المطر بمظلاتهم الملونة الكرنفالية بحاجة إلى مطر الفنون كي يطيلوا رحلتهم في الحياة على الأرض.

في لوحة الحذاء لڤان جوخ نعيد تصورنا عن المواد الخام التي تلقى في الطبيعة وعن الدور الثانوي عندما يتحول إلى رمز في صياغة موقف من الحياة عن طريق الفن. ويقول عن المواد الخام في لوحة ڤان جوخ الناقد فريدريك جيمسون إنها «مجمل عالم أشياء البؤس الزراعي، عالم الفقر الريفي المدقع، ومجمل العالم الإنساني المتخلف للكدح الفلاحي الذي يقصم الظهر، عالم مختزل إلى أشد حالاته فضاضة وتهديدات بدائية وهامشية» وعلى خلفية هايدغر في تفسيره للفن من أنه جزء من «الفجوة» بين السماء والأرض - ويعني بالفجوة أن الإنسان يستطيع عن طريق القوة المعرفية بناء عالم مادي غير مألوف لا في السماء ولا في الأرض - من هنا يعطينا تصورا مقنعا عن أن مرحلة ما بعد الحداثة في الفن لم تبدأ بعد الحداثة ومراحلها العليا. كما يسير الناقد، بل بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر عندما رفض الرسم على يد ڤان جوخ الرأسمالية بكل وجوهها. إنه نوع من الطوباوية كما يشير هايدغر ويؤكده جيمسون هذا الذي يشير إليه البؤس الاجتماعي من خلال حذاء مختلف ومتناقض مع الطبيعة بحيث تبدو كل الأشياء المحيطة به قد أصابها التلف أيضا. إنه نوع من الاحتجاج على صنمية السلعة وبادرة شعرية في القول إن الفن التشكيلي وخاصة في مرحلة ما بعد الانطباعية كانت في الموقف النضالي ضد الواقعية والانطباعية الريفية وأنها وجدت في المهمل في الحقول والأشياء البسيطة مادة جديدة للثورة على تقاليد الرسم وحرفيات الفن الهادئ والمخادع والذي يرسم بناء على الطلب. فالفردتان مختلفتا الاتجاه: واحدة منفتحة فوهتها على الفضاء، بينما الأخرى منكفئة ويظهر أسفلها. ولكل واحدة ميزات أسلوبية وتقنية محددة، فالفردة المنفتحة تبدو في حركة عنيفة محتجة على وجود ما فيها. إنها ترفض من خلال نعاس فوهتها ما كان فيها فهي أيضا تعاني من ظلم وقهر، بينما الفردة الثانية تبدو كأنها منكفئة نائمة من تعب السنين والإهمال وبانت مسامير الحذاء المنكفئ لامعة في ضوء الرفض النيتشوي وتحاكي بروح مأساوية ناقدة سماوية الكائنات الغريبة في الفضاء. ولعل دكنة اللون الرمادي بجوار دكنة الحقول والطريق الخضراء، تصنعان كآبة داخلية تستدعي بتمردها على موجودات الضوء الراحة والرخاء. بينما يحاكي الرباط المنفلت والطويل الأرض بكل تعرجاتها.

الحذاء بجزئيه المتعارضين يسد طريقا ريفيا يسلكه الفلاحون وملاك الأراضي في رواحهم ومجيئهم وكأنه يذكرهم بوجوده شاهدا على البؤس في الأرض الخيرة.

لم نجد ثمة رغبة استهلاكية في رسم الحذاء فالصور الأخرى التي ظهر فيها الحذاء لا تتجاوز أربع صور أبرزها صورة الفلاحين النائمين: أحدهما نائم بحذائه، وقد جرده من تفاصيله، والآخر نام بلا حذاء وظهر الحذاء إلى جواره دون تفاصيل كبيرة. والصورة الثانية ظهر الحذاء فيها بقدمي فتاة وأيضا بلا تفاصيل أو تركيز فني. والكثير من الصور والرسوم لم يول ڤان جوخ الحذاء لأنه يرسم إما منظرا عاما بتفصيل النبات والشجر والمياه، بتجريد واضح لملامح الشخوص، وإما أن يرسم بورتيرهات تتركز على الوجه فقط. لذلك يكون رسمه لهذاالحذاء الشهير على خلفية فكرية موقفه المتناقض من الرأسمالية الزراعية وملاك الأراضي، يجعله في بؤرة الفن المناقض لتوجه الرأسمالية كلها هذا ما يقوله النقد أيضا.

وضعت لوحات ڤان جوخ أساسا للفن الحديث من خلال حسه الشعبي المفرط بالعزلة والمرض والنوبات العقلية التي كانت تشكل عنده جنونا من نوع خاص. ويعد هذا نقلة بالفن من القصور والشخصيات الدينية والكنيسة إلى عامة الشعب، وتعد رحلته إلى باريس بين عامي ١٨٧٨ - ١٨٨٨ مهمة في تحولاته الأخيرة التي انقطع بها عن العالم ليرسم حقولا ومزارع وجسورا وزوارق قناطر بكثافة لونية متدرجة خاصة كما يقول، فأولي الأصفر الذي عده اكتشافا للموت وللحرية وللمنح معا. فقد رسم جارته والطفل الذي يراه ونفسه والفلاحين والرجل الكبير والمرأة الكبيرة والصبية. ورسم إلى جواره الحقل الذي يراه من كوخه والطريق وحذاء الفلاحين الممزق وقبعات تالفة وأقمشة رداء ممزقة وعصا. وكان في كل الذي يرسمه ثمة قبول بصري له أن يوظف الجمال من خلال طريقة التنفيذ.



نبات في حاوية - متحف ڤان جوخ أمستردام

ويعد فنه ضمن تيار الفن المفاهيمي الذي يشحن بالموضوع، ويتوجه رأسا إلى فكر المشاهد. فهو يعتمد مبدأ التعميم في رؤيته للأشياء ومن داخلها يبحث عما يميزه كرسام في اكتشاف الطريقة الفنية التي تتلاءم وسياق هذه المعرفة، فالكثير من الناس ترى الحقول والدور والشخصيات والعربات والأنهر، ولكن لا أحد يتصور أن يرى ما رسمه ڤان جوخ لمثل هذه الموضوعات فهو وحده كان يرى ما في هذه الأشياء الخارجية من جمال داخلي أظهره بطريقة فنية مبتكرة، هي ضربات الفرشات القصيرة المتدرجة الصعود والمتباينة الحساسية. فقد حقق سيطرة لونية على الأشياء وحقق حضور نغمة لونية مدركة لفاعلية التغيير. فالبنية الفنية المعتمدة على اللون والنغمة والنسيج والمكان والهيكلية العامة هي من مميزات فنان له القدرة على التعامل مع الحداثة كما يشير إلى ذلك آلان باونيس عن الفنان مانيه وهو من جيل يلي ڤان جوخ. ويعتمد ڤان جوخ مساقط ضوء غير طبيعية حيث إن عالمه السماوي مغلق على إضاءة تنبع من الأرض، ويعني ذلك التصاقه بالأرض. وبذلك افترق عن الانطباعيين الذين يرون الطبيعة مادتهم ومساقط ضوئهم. وهذه الطريقة لا ترسم بل تكتشف النسب اللونية التي تختزنها تلك الأشكال ومن ير صورته التي رسمها لنفسه سيجدها ليست بورتيرهات بل لوحات فيها تطور لداخله وهو يصارع عالما مليئا بالشكوك والغرائب لذلك نجد البورتيرهات له متغيرة ليست بحكم تقدم السن وسنه ليست كبيرة (٤٧ سنة)، بل بحكم حساسيته لداخله التي غالبا ما يشرك أخيه ثيو ڤان جوخ بتفاصيلها، وهي تمر في مراحل متباينة.

وبعد عودته من فرنسا عاد إلى الريف، والريف بالنسبة له عالمه المختزن لكل الألوان المبهجة والداكنة والحزينة وألوان الموت التي يراها في الحاصد، كما يشير في رسالته إلى أخيه.. ويعد اللون الأصفر بدرجاته اللونية المتباينة، واحدة من حساسية فنان تجاه عالم الريف الذي غيرت الرؤية الداخلية الحزينة له الكثير من الفهم اللاحق لمفهوم الريف.. فالأصفر لا يعني الذبول والموت، بل حياة ممتلئة بالخضرة الداكنة ولذلك تعددت نسبه وحساسيته في المعالجة.. فهو الثمار والمنح والتأمل. وقد شمل به كل مستويات الكتلة وموقعها من الرؤية البصرية لها، لاسيما أن الرؤية يوم ذاك فيها من تأمل الحديث في القديم، وهو ما يشكل جوهر الثورة التي قادها فنانون كبار في نهاية القرن التاسع عشر على التقاليد المحددة لطاقة اللون والمنظر وما يحتويه من منظور وأشخاص ◆

http://www.vangoghmuseum.nl/

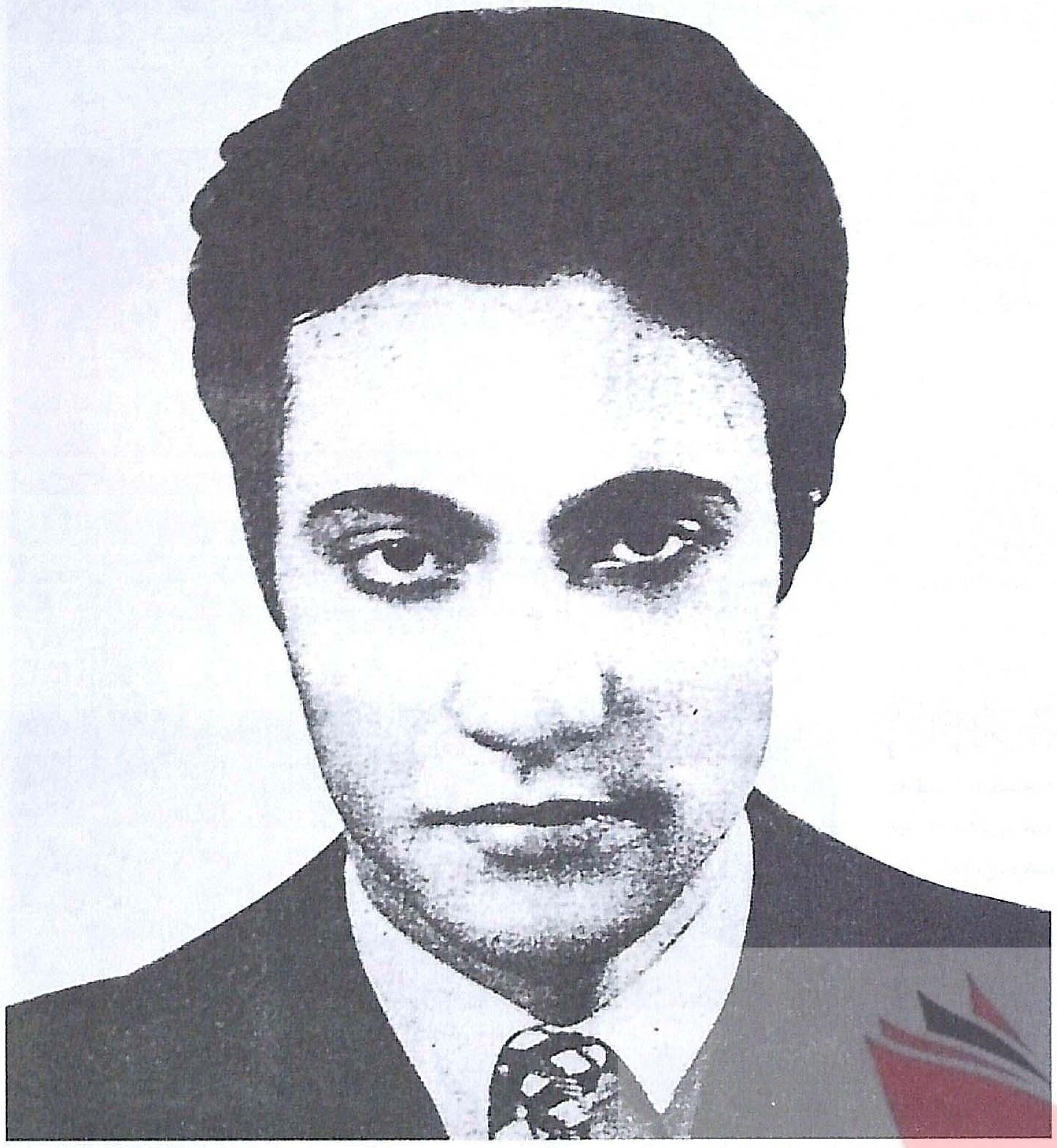
موقع يتكلم عن متحف ڤان جوخ في أمستردام ويعرض مجموعة كبيرة من لوحاته وأعماله بثلاث لغات، الانجليزية واليابانية والاسكندنافية.

أشياء كثيرة مهمة في حياة موسيقار الأجيال محمد عبدالوهاب، كان يعتبرها مقدسات لا يمكن الاقتراب منها، مثل يوم مولده وزوجاته الثلاث وأولاده فضلاً عن طقوسه في الحياة. لكن تبقى علاقته الخاصة جداً بأمير الشعراء أحمد شوقي علاقة فارقة في حياته كلها والتي حولته من مجرد منشد في فرقة مسرحية مغمورة إلى واحد من أهم رواد الموسيقى العربية.

وهذا العام (٢٠٠١) تحل الذكرى المئوية لمولده على أرجح تقدير (الثالث عشر من مارس عام ١٩٠١ وحتى الثالث من مايو عام ١٩٩١) - وعبدالوهاب كان من أعلام القرن العشرين في مصر والعالم العربي، واستطاع أن يجعل أعماله الرائدة والخالدة أحد مكونات الثقافة العربية طوال القرن العشرين.

احتفالات وأمسيات عدة تقام طوال العام بهذه المناسبة، وتقديرا لهذا الموسيقار العبقري وهذا الشاعر العملاق تأتي هذه المشاركة من جريدة «الفنون» عرفانا بدورهما، ودفعا للموسيقيين والشعراء المعاصرين لاقتفاء أثرهما.

سمير فريد - مصر


عبدالوهاب ١٩٣٣

قدم أعمالا ستبقى خالدة

محمد عبد الوهاب: عبقرية المزج بين الموسيقى الشرقية والغربية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك خلاف شديد حول سنة مولد عبد الوهاب، ويرجع ذلك إلى عبد الوهاب نفسه حيث كان مولده في جواز سفره العام ١٩١١، وهو أمر غير معقول تماما من واقع صوره المنشورة في الصحف والمجلات العام ١٩٢٥، والتي يستحيل أن تكون لشاب في الرابعة عشرة من عمره. ويرجع هذا التغيير الذي قام به الفنان لسنة مولده إلى رغبة النجوم بصفة عامة في تصغير أعمارهم في إطار المنافسة المحمومة بينهم، ولكنهم ينسون إن هناك صورا فوتوغرافية منشورة في تواريخ محددة، كما أن هناك الكثير من الوقائع التي لا تنكر، والتي ارتبطت بتواريخ مشتركة مع شخصيات أخرى معروفة الميلاد.

يقول كمال النجمي في كتابه «محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام» الصادر عن دار أوراق للنشر بالقاهرة العام ١٩٩١ أن عبد الوهاب عندما ولد لم تكن له شهادة ميلاد، وعندما عمل مدرسا للموسيقى في مدرسة الخازندار الابتدائية العام ١٩٢٤، قام طبيب وزارة المعارف بتسنينه، وحدد سنة مولده العام ١٩٠٠، وكانت هذه السنة هي المذكورة في أول جواز سفر أصدره العام ١٩٢٧ عندما ذهب مع أحمد شوقي إلى فرنسا لأول مرة. ويؤكد كمال النجمي أن عبد الوهاب من مواليد ١٨٩٧ وكذلك عبد الحميد توفيق زكي في كتابه «المعاصرون من رواد الموسيقى العربية» الصادر عن الهيئة العامة للكتاب العام ١٩٩٣.

ويرجح جورج طراد في مقال عن تاريخ مولد عبد الوهاب في جريدة «الحياة» العربية التي أصدرت في لندن يوم الخامس والعشرين من مايو عام ١٩٩١، أن سنة مولد الفنان ١٩٠١، ويبرهن الكاتب على ذلك بمقال نشر في «الكشكول» يوم الخامس من يونيو عام ١٩٢٥ يصف عبد الوهاب بالشاب وليس الفتى ويشير إلى أنه عضو في نادي الموسيقى الشرقي، وإلى رعاية أحمد شوقي له، وأنه من المنطقي أن يكون المغني الشاب عضو نادي الموسيقي والتمتع برعاية شوقي في الرابعة والعشرين العام ١٩٢٥ وليس في الرابعة عشر.

ويبرهن طراد على صحة ما ذهب إليه أيضا بما نشره أحمد أبو الخضر منسي في كتابه «الموسيقى الشرقية بين القديم والجديد» الصادر العام ١٩٤٩ عندما يتناول مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة العام ١٩٣٢ وقوله أن عبد الوهاب كان «زعيم المزج بين الموسيقى الشرقية، والموسيقى الغربية»، وأن هذا المزج كان موضوعا للمناقشة بين المؤتمرين. وليس من المعقول أن يوصف عبد الوهاب بزعيم لهذا الاتجاه وهو في الحادية والعشرين من عمره.

وعند كاتب هذه السطور أن عبد الوهاب من مواليد ١٩٠١ بالفعل لسهولة تغييره إلى ١٩١١ باستبدال الصفر بواحد، ولأن صورته مع فاطمة قدري وهما يغنيان مع فرقة عبد الرحمن رشدي العام ١٩٠٩ ترجح أن يكون في الثامنة من عمره. والأهم صورته في أول أفلامه «الوردة البيضاء» العام ١٩٣٣ فهي صورة شاب في الثانية والثلاثين، وليس في الثانية والعشرين، أو في سن السادسة والثلاثين أي من مواليد ١٨٩٧.

ومما يؤكد مولد عبد الوهاب العام ١٩٠١ واقعة استماع أحمد شوقي إليه العام ١٩١٢ في فرقة عبد الرحمن رشدي، وابلاغه حكمدار القاهرة لمنعه من الغناء لأنه طفل صغير السن، فمن المنطقي أن يكون هذا رد فعل شوقي وهو يشاهد طفلا في الحادية عشرة يغني على المسرح، وليس من المنطقي أن يكون هذا المغني في الخامسة عشر حسب من يرجحون أو يؤكدون تاريخ ١٨٩٧ والمؤكد يقينا أنه لم يكن في السنة الأولى من عمره حسب جواز سفر عبد الوهاب.

> "ولد عبد الوهاب العام ١٩٠١ لأسرة قروية بمحافظة الشرقية، ونشأ في حارة برجوان حيث كان والده يعمل مؤذنا بمسجد الشعراني بباب الشعرية، وكانت نقطة التحول في حياته هي التقاءه بأمير الشعراء أحمد شوقي العام ١٩٢٤"

حياة عبدالوهاب

ولد محمد عبد الوهاب محمد أبو عيسي حجر لأسرة قروية من أبو كبير بمحافظة الشرقية جاءت إلى القاهرة، وسكنت في حارة «برجوان» بحي باب الشعرية بالقرب من مسجد الشعراني الذي كان والده يعمل به مؤذنا للصلاة، وكان محمد أصغر إخوته العشرة (ستة أشقاء و ثلاث شقيقات) وكان اسم والدته فاطمة حجازي.

تعلم الطفل في كتاب الشيخ عاشور اللغة العربية، والحساب والقرآن الكريم، وعندما بلغ السادسة عمل في محل محمود شمعون الترزي بعابدين، وكان شقيق هذا الترزي واسمه محمد، عازفا في فرقة فوزي الجزايرلي، فلما استمع إلى الطفل محمد عبد الوهاب يغني قدمه إلى صاحب الفرقة، وبدأ عبد الوهاب يغني بين فصول الروايات في فرقة الجزايرلي العام ١٩٠٧، ثم في فرقة عبد الرحمن رشدي مع فاطمة قدري العام ١٩٠٩ حتى منعه شوقي العام ١٩١٢.

وعندما بلغ عبد الوهاب السادسة عشرة من عمره العام ١٩١٧ بدأ الغناء من جديد مع الفرق المسرحية المختلفة، وفي العام ١٩٢٤ عمل مدرسا للموسيقى، وقام بالغناء وحده في حفل كبير في فندق سان ستيفانو بالأسكندرية حيث التقى مع أحمد شوقي لأول مرة، وكان هذا اللقاء نقطة التحول الكبرى في حياته، حتى أننا نستطيع القول إن عبد الوهاب درس وتخرج في مدرسة شوقي من عام ١٩٢٤ إلى وفاة شوقي العام ١٩٣٢.

تزوج عبد الوهاب ثلاث مرات الأولى من زبيدة هانم من سيدات القاهرة الثريات، وكانت تكبره بأكثر من عشرين سنة، واستمر هذا الزواج أحد عشر عاما من العام ١٩٣١ إلى العام ١٩٤٢، والمرة الثانية من السيدة إقبال نصار التي انجب منها أولاده جميعا عائشة، وعفت، وعصمت، ومحمد، وأحمد في الفترة من العام ١٩٤٢ إلى ١٩٥٨، والمرة الثالثة من السيدة نهلة القدسي العام ١٩٥٨ وكان يكبرها بأكثر من عشرين عاما، وحتى وفاته العام ١٩٩١. وقد توفي عبد الوهاب يوم الجمعة الثالث من مايو، وشيعت جنازته يوم الأحد الخامس من مايو من مسجد رابعة العدوية بمدينة نصر وكانت جنازة عسكرية، وذكرت الصحف أن آخر عبارة قالها في المستشفى «أنا تعبان شوية».

شوقي وعبد الوهاب

في حياة الناس علاقات لا تؤثر إلا على طرفيها، ولكن عندما تكون هذه العلاقة بين موهبتين كبيرتين، تصلح جزءا من تاريخ الفنون، ومنها في تاريخ الفنون العربية العلاقة بين الشاعر أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٢) وعبد الوهاب.

قبل إنشاء وزارات الثقافة والأعلام مع انتصار الشيوعية في العشرينيات والفاشية في الثلاثينيات من القرن العشرين الميلادي كانت رعاية الفنانين عبر التاريخ موزعة بين كهنة المعابد لإنتاج الفنون التي تخدم الأغراض الدينية، وبين الملوك والأمراء لخدمة أغراض الحكم، وبين الأثرياء من هواة الفنون، وكما قام القصر الملكي في مصر برعاية أحمد شوقي، قام أحمد شوقي برعاية محمد عبد الوهاب في بيته (كرمة ابن هانئ).

بدأت العلاقة بين شوقي وعبد الوهاب العام ١٩٢٤، واستمرت حتى وفاة شوقي العام ١٩٣٢، ولم تكن تلك السنوات التسع «السنوات الذهبية» في حياة عبد الوهاب فقط، وإنما في حياة مصر، والثقافة العربية كلها. كانت تلك سنوات ما بعد ثورة ١٩١٩، واستقلال مصر العام ١٩٢٢ وصدور دستور ١٩٢٣. وكل تقدم في كل مجال حققته مصر، والدول العربية الأخرى في القرن العشرين يدين لهذه السنوات من دون غيرها، وخاصة في مجالات الفكر، والفلسفة، والعلم ومجالات الفنون المختلفة من شعر، وأدب، وموسيقى، ورسم، ونحت، ومسرح، وسينما.

قال شوقي في مقدمة الطبعة الأولى من «الشوقيات» والتي صدرت العام ١٨٩٨» أنا إذا عربي - تركي - يوناني - جسركي بجدتي لأبي. أصول أربعة في فرع مجتمعة، تكفله لها مصر كما كفلت أبويه من قبل. ومازال لمصر الكنف المأمول والنائل الجزل، على أنها بلادي، وهي منشأي ومهادي، ومقبرة أجدادي، ولد لي بها أبوان، ولي في ثراها أب وجدان، وببعض هذا تحبب إلى الرجال الأوطان. أما ولادتي فكانت بمصر القاهرة، وأنا اليوم أحبو إلى الثلاثين» ويقول شوقي في هذه المقدمة «طلبت العلم في أوروبا». فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ويقصد فرنسا وعاصمتها باريس، وجامعة مونبليه التي درست فيها، كما درس فيها بعد ذلك طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣).

وكما أوفده القصر الملكي إلى باريس (١٨٩٠ - ١٨٩٣) طلب شوقي من عبد الوهاب أن يسافر معه إلى باريس العام ١٩٢٧ ليرى النور الذي رآه فيها من أول يوم. وكانت رحلة عبد الوهاب إلى باريس في ذلك العام نقطة تحول في تاريخه الفني. فكما أن شوقي بدأ تجديداته الشعرية في فرنسا في أثناء البعثة الدراسية لدراسة الحقوق والآداب بدأ عبد الوهاب تجديداته الموسيقية بعد رحلته مع شوقي إلى باريس عام ١٩٢٧. شاهد شوقي في باريس المسرحيات الشعرية، وكتب النسخة الأولى من مسرحيته الأولى «علي بك الكبير» وهو في باريس عام١٨٩٢، وهي في الوقت نفسه أول مسرحية شعرية في الأدب العربي، واستمع عبدالوهاب في باريس إلى الموسيقى الغربية تعزف في حفلات خاصة بواسطة فرق خاصة، وكان أول من قام بتأليف مقطوعة موسيقية خالصة أي من دون غناء في تاريخ الموسيقى العربية عام ١٩٣٣، واختار لها عنوان «فكرة».

لست ملاكاً عام ١٩٤٦

عبدالوهاب وسيد درويش:

في العدد الأول من الإصدار الثاني لمجلة «الكواكب» عام ١٩٤٩، والذي كان شهريا، كتب محمد عبدالوهاب عن سيد درويش (١٨٩٢ - ١٩٢٣) يقول:

«مما لاشك فيه أن المرحوم الأستاذ الشيخ «سيد درويش» هو أول من وضع أسس النهضة للموسيقى المصرية، هذه حقيقة لا يمكن إغفالها، والتاريخ يسجلها له معتزا فخورا ونقررها نحن معترفين بفضله وأثره».

إن «سيد درويش» كان أول من لفت العقل إلى المعاني في المقطوعات الغنائية المؤلفة، أعني أنه فهم المعنى كلاما وأحاله إلى كلام منغم يطابق كل المطابقة ما يرمي إليه الكلام المؤلف.

لقد كان الغناء قبل سيد درويش لا يحفل بالمعاني، وكنا نسمع غناء هو مجرد إظهار مهارة المغني ومقدرته، بحركاته الصوتية في أداء النغمات وما كان هناك ما يلفتنا إلى المعاني في التأليف الكلامي. ولكن «سيد درويش» نفض عن نفسه هذا القيد، وأرادت طبيعته المبتدعة الثائرة أن تستحدث ألوانا جديدة في الغناء تغاير ما كان عليه لون الموسيقى في ذاك الوقت، فبذر أول ما بذر ألحانا تعبر بالموسيقى عن معاني الكلام كل التعبير، فنحن نحس بإحساس الجماعة حين نسمع أغنية «السقايين»، نحس أننا في غمار جماعة السقايين حقيقة، وكانت نغماته كأنها تنبع من قلوب هذه الطائفة.

إن «سيد درويش » اتجه نحو الطوائف الشعبية المختلفة، فوضع لها في غنائه تعبيراتها واصطلاحاتها، كان غناؤه ينبض بالعواطف التي تجيش بها صدور العمال، والزراع، والحمالين والتحفجية...إلخ. لم نكن نسمع ألحانا تعطي صورة عن مقدرة الصوت في الحركات، ولكننا كنا نلمس عواطف الجماعات الشعبية حية تزخر بها ألحان «سيد درويش»، فسيد درويش من هذه الناحية أول من صور المعاني العاطفية والحسية، أبرز إبرازا دقيقا أجواء هؤلاء الذين حفل بهم إنتاجه الموسيقي من الطوائف الشعبية، كأنه واحد منها.

عبدالوهاب عام ١٩٤٤

هذه أبرز صورة فنية في الإطار اللحني لإنتاج «سيد درويش» ولكن لو امتدت حياة الموسيقار الراحل الخالد إلى الآن فكيف كان يصل برسالته الفنية التي آمن بها وأفنى نفسه في سبيل تحقيقها؟

أنت تعلم ان حياتنا العامة والخاصة قد تأثرت بأساليب الغرب، فملابسنا ونظمنا، ومعظم تقاليدنا الآن تسير على الأسلوب الغربي الذي سيطر على حياتنا ومظاهر نشاطنا الاجتماعي، والفني، ولا ضرر في هذا، فالتأثير بالاتجاهات الأجنبية ومسايرة موكب النهضة العالمية، شئ تحتمه سنة التطور.

> ”بدأت العلاقة بين شوقي وعبدالوهاب العام ١٩٢٤، واستمرت حتى وفاة شوقي في العام ١٩٣٢، ولم تكن تلك «السنوات الذهبية» من حياة عبدالوهاب فقط، وانما من حياة مصر والثقافة العربية كلها“

وهكذا وجدنا اتجاها عاما جديدا فسرنا معه، ولبينا نداءه، و أدخلنا أساليب جديدة على موسيقانا، واقتبسنا من الغرب لنطعم إنتاجنا الموسيقي، ولكن ليس معنى هذا الاقتباس أن نحطم أرواحنا وجوهرنا ونتخلى عن طابعنا الشرقي.

علينا أن ندخل في الموسيقى الشرقية آلات جديدة نأخذها عن الغرب، لتعاون على أداء الأنغام وإبرازها بشكل أوفى، وعلينا أن ندخل في ألحاننا أنغاما جديدة، وأن نلجأ إلى «التوزيع» الموسيقى، ولكن علينا أن نحتفظ بروحنا الشرقية، وأن نترجم بالموسيقى عن عواطفنا الأصيلة فتكون مخلوقا شرقيا صميما وإن بدت في ثياب غربية.

ولقد قلت إن «سيد درويش» ثار على التقليد، واختط لفنه طريقا جديدا لم يسبقه إليه أحد، فهو مبتدع لا يقبل أن يقتبس أسلوبا أواتجاها، ولا يقبل أن يطعم إنتاجه الموسيقي بأي أسلوب أو اتجاه سبق لغيره أن طرقهما، لهذا يصعب علينا أن نقرر قبول سيد درويش للاقتباس الفني لو كان حيا إلى اليوم.

وكانت عبقرية «سيد درويش» تظهر في روعتها عندما يلحن الكلام المكتوب، فيصور ما فيه من المعاني، ويضفي عليها الجو الملائم لها، ولهذا برع في تلحين الروايات المسرحية الغنائية، فلو عاش إلى اليوم، لحمل لواء المسرح الغنائي، وأقام نهضة رائعة للأوبريت، فقد كان هذا موضعه الصحيح الذي يتفق مع مقدرته ومواهبه.

عبد الوهاب والموسيقى الغربية

يقول عبد الوهاب في مقدمته للترجمة العربية لكتاب «كيف تتذوق الموسيقى «تأليف أرون كوبلاند وترجمة محمد رشاد بدران والصادر عن مؤسسة فرانكلين ١٩٥٨:

حينما اطلعت على كتاب «كيف تتذوق الموسيقى» للموسيقار الأمريكي الكبير أرون كوبلاند»، حسدت شبان الجيل القادم، وأسفت لسنوات أضعتها من عمري، فقد عادت بي الذاكرة إلى أيام الصبا حين وجدت نفسي مولعا بالموسيقى. لا أعرف كيف كان ذلك ولا متى كان. ومن الطبيعي أن تكون الموسيقى التي أولعت بها هي نفس موسيقى جونا وبلدنا الشرقي وجو أيامنا. ونطق صوتي يرنم ألحاننا الشرقية فإذا به صوت يسترعى الأهل والناس من حولي، فأخذت اتطلع إلى مزيد من المعرفة، وكان طبيعيا أن أحتضن العود، وأن أقصد جهابذة الفن في ذلك العصر لكي أطفئ هذا الظمأ إلى المعرفة بقدر ما تسمح به مقدرتي، وأحوالي المعيشية، ومضت على ذلك سنوات وسنوات وأنا أرتقي قليلا قليلا سلم المعرفة، وأرتقي قليلا قليلا سلم الشهرة أيضا.

وصرت معروفا مشهورا على صغر سني بين رجال الفن الشرقيين، ثم انتقلت إلى جو أعلى حين اتصلت بالمسرح، وفهمت أن ما حصلته من فن الشرق ليس هو المجال الأخير، فالفن أفسح ميدانا وأوسع آفاقا. وأمامي مثل من المسرح وما يمثل فيه: إنه فن غربي خالص انتقل إلى الشرق وفهمه الناس وأقبل عليه خاصة المثقفين، وبدأت أتساءل : أليس في الموسيقى فن غربي غير الفن الشرقي الذي تحتضنه ونفخر به؟ ولم ألبث إن وجدت الجواب.

في ذلك العهد لم يكن من الميسور أن يستمع

إلى الموسيقى الغربية الرفيعة إلا في مجالات عالية لم أكن قد وصلت إليها بعد ، وكنت أسمع الكثير من الموسيقى الغربية العادية فأطرب لها، ولكنني أجد فننا الشرقي أكثر مهارة وعمقا، وحدث لي بعد قليل من اتصالي بالمسارح أن تعرفت إلى رجال من الطبقة المثقفة الراقية، وإذا أحببت أن أذكر أحدا من بينهم فإني أفضل أن أذكر المغفور له الشاعر أحمد شوقي الذي كان له في رعايتي وتثقيفي فضل كبير.

ولا أذكر تماما متى استمعت أول مرة إلى الموسيقى الرفيعة؟ أكان ذلك في أسطوانات لكبار العازفين؟ أكان ذلك في تلك الحفلات الموسيقية الكثيرة التي كانت تملأ مسارح وقاعات الفنادق الكبرى بالقاهرة في فصل الشتاء؟! لست أذكر تماما، الغالب أن تذوقي للموسيقى الغربية كان في مبدأ الأمر مقصورا على الموسيقى السيمفونية «موسيقى الأوركسترا» - فالمجموعات الموسيقية كانت ولا تزال أهم ما يؤثر فيَّ، لذلك رأيت إدخال الآلات الأوركسترالية الحديثة، وتأليف مقدمات طويلة تمهد لما أكتب من أغان.

لكن فلأعد لموضوعي، بدأت عند اتصالي بالموسيقى الغربية أشعر بأن هناك آفاقا يجب أن أرتادها قبل أن أصل إلى ما أصبو إليه من مركز في عالم الموسيقى، ورأيت ألا سبيل إلى ذلك من دون أن أتزود بمعلومات موسيقية وأعود فأجلس مجلس التلميذ من الأستاذ على يد أساتذة الفن الغربيين، وشجعني على ذلك الشاعر شوقي رحمه الله، وحثني عليه فالتحقت بمعهد «برجرين» وكان في ذلك العصر أهم معاهد القاهرة، به نخبة من الأساتذة الغربيين لمختلف فروع الموسيقى التي نقرأ عنها في كتاب كوبلاند اليوم.

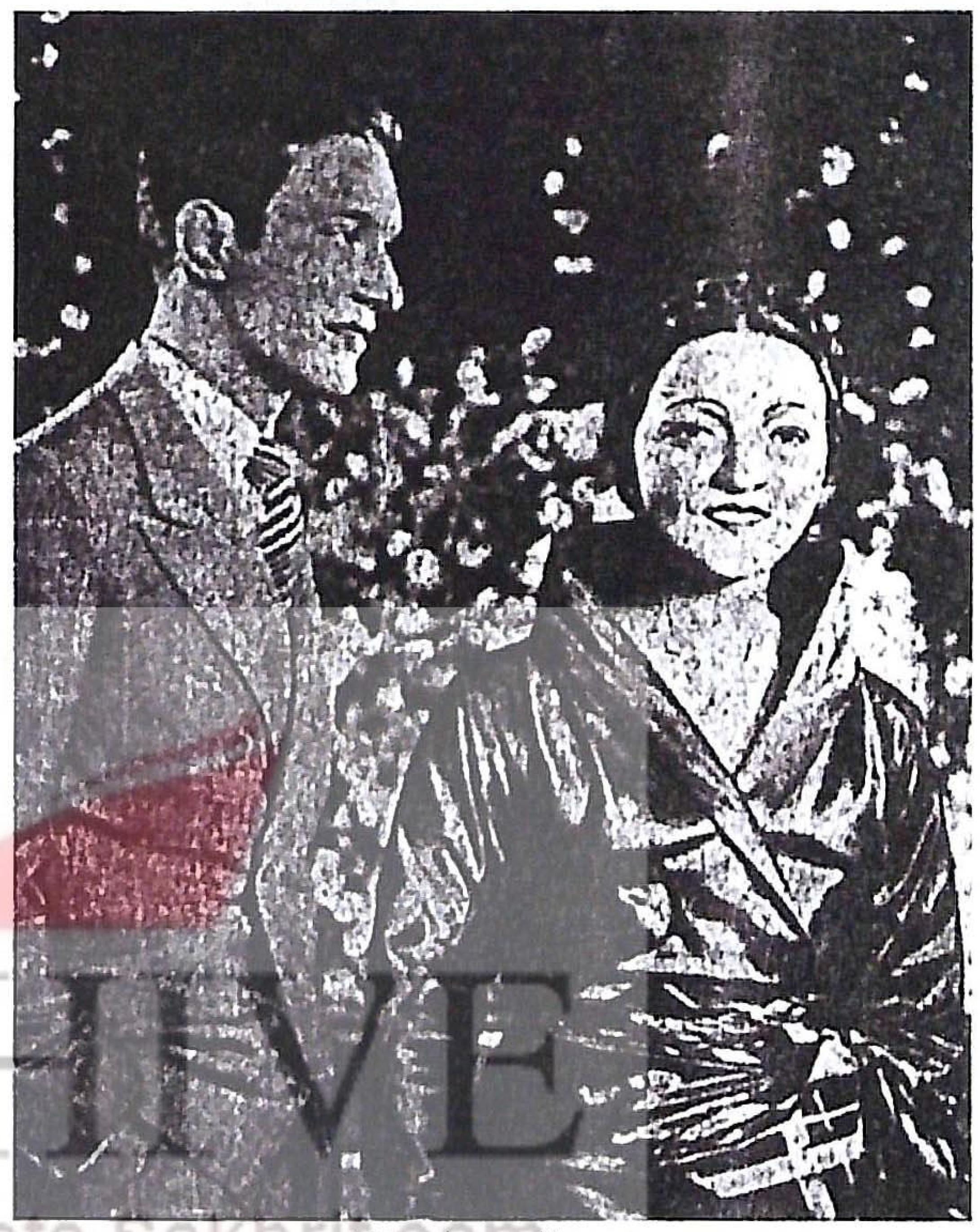
والآن وقد تطورت الأمور كما تطورت الموسيقى الشرقية، لم تعد الموسيقى الغربية بعيدة عن أوساط الشباب ولا غريبة عن الأذن الشرقية كما كانت في الماضي، وإذا قلت إن الموسيقى الرفيعة بمقاييسها العالية لا تزال بعيدة عن متناول الجمهور فإنه في ذلك لا يعدم أجزاء منها يجدها متناثرة في الأفلام السينمائية، يسمعها في موقف غرامي أو درامي تنفذ إلى ذهنه قد لا يتنبه إليها ولكنها تترك في قرارة نفسه أثرا لا يمحى يصبح جزءا من طبيعته، فإذا كان به ميل إلى الموسيقى فإن هذا الأثر يطفو، وفي المكتبات يجد ضالته من كتب عن الموسيقى ومن أسطوانات مسجلة فإذا تيسرت حاله أمكنه أن يستمع إلى المجموعات الموسيقية، فصارت إذن الموسيقى الغربية كالموسيقى الشرقية جزءا من تراث الشعب لا تنتظر غير الملحنين والمؤلفين.

أفهمت لماذا أحسد شبان الجيل القادم؟ وآسف على سنوات أضعتها من عمري في التعرف إلى الموسيقى الغربية الرفيعة؟

عبد الوهاب والسياسة

عاش عبد الوهاب عصر السلطان أحمد فؤاد ثم الملك أحمد فؤاد والملك فاروق في النصف الأول من القرن العشرين، وكان يسعى إلى نيل رتبة البكوية من الملك فاروق عندما غنى له أغنيته المشهورة عن «الفاروق راعي الفنون» من تأليف صالح جودت العام ١٩٤٦، ولكن القصر اعتذر لأنه لم يسبق لمغن الحصول على هذه الرتبة، وكان عبد الوهاب يرى أنه جدير بها مثل يوسف وهبي، وسليمان نجيب، لأن المغنى ليس أقل من الممثل.

وفي النصف الثاني من القرن عاصر عبد الوهاب جمهوريات مصر الثلاثة بعد ثورة ١٩٥٢ (محمد نجيب وجمال عبد الناصر وأنور السادات) وتوفي في أثناء جمهورية الرئيس حسني مبارك الرابعة، وظل عبد الوهاب في القمة طوال هذه العصور، وعلى الرغم من التناقض الكامل بين العصور الملكية والجمهورية، والتناقض شبه الكامل بين جمهوريات عبد الناصر والسادات ومبارك، فهل كان عبد الوهاب يسير مع التيار السائد، يغني لكل من يحكم؟


دموع الحب عام ١٩٣٥

أدرك عبد الوهاب مبكرا العلاقة بين الفن والسياسة، وذلك من خلال علاقته مع سيد درويش الذي عرفه وعمل في بعض مسرحياته في العامين الأخيرين من حياته (١٩٢١ - ١٩٢٣) فقد كان سيد درويش مغني ثورة ١٩١٩، وقد هاجم العقاد والمازني عبد الوهاب في حياة شوقي واعتبروا العلاقة بين عبد الوهاب وشوقي (١٩٢٤ - ١٩٣٢) وراء انتقال عبد الوهاب من التأثر بفنان الشعب سيد درويش إلى التأثر بالموسيقى الغربية، ومن الغناء لعامة الشعب إلى الغناء للملوك والأمراء، وكان لقب عبد الوهاب آنذاك مطرب الملوك والأمراء.

ولم يكن المقصود الغناء للملوك والأمراء في مصر، وإنما في كل العالم العربي ، فقد كانت القصيدة الوحيدة التي ألفها شوقي ليغنيها عبد الوهاب قصيدة « يا شراعا وراء دجلة يجري» حتى يغنيها في حفل خاص للملك فيصل الأول ملك العراق في بغداد عام ١٩٣١ وبحضور شوقي، ولكن وكما كان كتاب « الديوان » الذي أصدره العقاد والمازني ضد شوقي العام ١٩٢١ مليئا بالمبالغات، كانت هناك مبالغات في هجومهما على عبد الوهاب، والذي كان في الواقع امتدادا لموقفهما المتعسف من شوقي، ففي العام ١٩٤٣ ومن دون أي تكليف من أي فرد أو جهة، وإنما بدوافع ذاتية ومبادرة شخصية لحن عبد الوهاب قصيدة شوقي عن كفاح الشعب السوري ضد الاحتلال الفرنسي، والتي يقول فيها « دم الثوار تعرفه فرنسا، وتعرف أنه نور وحق» وبعد إذاعة الأغنية احتجت السفارة الفرنسية وطالبت بمنع إذاعتها، وظلت ممنوعة حتى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢.

وفي عام ١٩٤٥ اختار عبد الوهاب قصيدة أخرى من قصائد شوقي السياسية وهي « إلام الخلف بينكموا»؟ وقام بتلحينها وغنائها، وبعد إذاعتها مرات قليلة منعت بدورها، وفي عام ١٩٤٨ ، وفي أثناء حرب فلسطين، لحن وغنى قصيدة علي محمود طه «أخي جاوز الظالمون المدى، فحق الجهاد وحق الفدا» وبدورها أذيعت مرات قليلة ثم منعت حتي ثورة يوليو، ومنعت مرة أخرى منذ توقيع معاهدة السلام بين مصر وإسرائيل العام ١٩٧٩. وقبل الثورة بعدة أسابيع لحن عبد الوهاب وغنى قصيدة كامل الشناوي «أنت في صبرك مكره» ولكن وزارة الداخلية منعت تسجيلها في الإذاعة وبالتالي لم تذع إلا بعد الثورة.

> ”غنى عبد الوهاب للملك فاروق لكنه رفض إعطاءه رتبة البكوية، ثم غنى لثورة الثالث والعشرين من يوليو عام ١٩٥٢، ومحمد نجيب وعبدالناصر، وأعطاه السادات رتبة اللواء الفخرية، وغنى للاشتراكية والانفتاح، وللحرب، والسلام، ففي أي منهما كان صادقا؟“

وقد كانت أولى أغنيات عبد الوهاب بعد ثورة يوليو قصيدة محمود حسن إسماعيل «دعاء الشرق» التي تبدأ بـ «كانت الدنيا ظلاما حوله»، وهو يهدي بخطاه الحائرينا ولا شك في أن الأغنية كانت صادقة في التعبير عن الأمل الذي بعثته الثورة في نفوس الناس بالتغيير نحو الأفضل بعد حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢، والفوضى السياسية التي عمت البلاد حتى قيام الثورة في يوليو من العام نفسه، ولكن الوضع اختلف بعد إلغاء النظام الملكي وإلغاء الأحزاب، وتعطيل الدستور، وظهور المخالب العسكرية للثورة، والأغاني والأناشيد التي تمجد الثورة وحكم الفرد، هنا أصبح الفن كله بين قوسين، وخاصة فن نجوم عهد ما قبل الثورة والذين كانوا موضع شك، وكان عليهم أن يثبتوا إخلاصهم سواء عن قناعة أم من دون قناعة.

فرقة عبدالوهاب عام ١٩٣٨

ومن الملاحظ أن عبد الوهاب في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات قدم أكبر مجموعة من الأغاني السياسية في كل حياته، وهي الفترة نفسها التي شهدت العام ١٩٥٩ أكبر حملة اعتقالات في تاريخ ثورة يوليو، كما شهدت بداية الستينيات وحتى حرب العام ١٩٦٧ أكبر فترات إرهاب الدولة في تاريخ هذه الثورة أيضا.

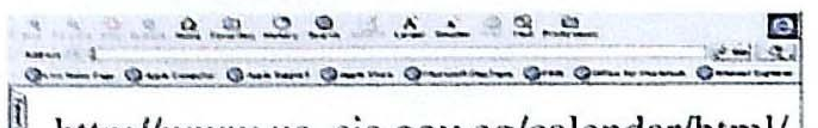
وكانت آخر المواقف السياسية لعبد الوهاب عندما ذهب الرئيس السادات إلى إسرائيل العام ١٩٧٧، فقد قام بتغيير لحن النشيد القومي «بلادي بلادي لك حبي وفؤادي» من الإيقاع الحماسي الملتهب إلى إيقاع تأملي بطيء، وغير بعض كلمات النشيد من مصر حرب وسلام وإلى مصر حب وسلام -، وقاد بنفسه فرقة موسيقى الجيش وهي تعزف النشيد في صيغته الجديدة بمطار القاهرة في استقبال الرئيس السادات بعد عودته من إسرائيل، وحصل عبد الوهاب يومها على رتبة اللواء الفخرية، ولهذا دفن في جنازة عسكرية، وأصبح أول فنان جنرال في تاريخ الفنون.

قام عبد الوهاب بالغناء للملك ثم رئيس الجمهورية، وللاشتراكية ثم الانفتاح، وللحرب ثم السلام، ففي أي الأغنيات السياسية كان صادقا؟ وفي أي منها لم يكن؟

إن الزمن هو الذي يجيب عن السؤال، فما بقى من هذه الأغنيات هو الأصدق وما لم يعد يسمع ذهب مع مناسبته ◆

أفلام عبد الوهاب

١ - الوردة البيضاء	١٩٣٣
٢ - دموع الحب	١٩٣٥
٣ - يحيا الحب	١٩٣٨
٤ - يوم سعيد	١٩٤٠
٥ - ممنوع الحب	١٩٤٢
٦ - رصاصة في القلب	١٩٤٤
٧ - لست ملاكا	١٩٤٦



http://www.us..sis.gov.eg/calendar/html/cl 130397.htm

موقع للموسيقار المصري الراحل محمد عبد الوهاب، يتحدث الموقع عن حياته وأعماله، بالإضافة إلى أنه يعرض صورا من حياة الفنان الراحل.

بدأب شديد، وعبر سنوات من المتابعة، جمع كاتب مادة هاتين الشهادتين المفعمتين بالمشاعر، وصاغهما بأسلوب رشيق متقمصا مرة شخصية الموسيقار محمد عبدالوهاب وهو يرسم صورة أمير الشعراء أحمد شوقي؛ كأنه يراه في مرآة ذاته، عبر علاقة بدأت منذ كان الموسيقار طفلا وشوقي في قمة مجده، ثم مرة ثانية وأحمد شوقي يرسم صورة عبدالوهاب وهو يراه أيضا في مرآته.

لقد كانت هذه العلاقة دوما موضع نظر كل من يضع في اعتباره أهمية تبني المواهب الكبرى من قبل أصحاب العقول الخلاقة، والأرواح المحلقة في دنيا الخلود، وما هذه الصورة الأدبية الفنية إلا جزء من هذا النظر

جهاد فاضل - لبنان

أمير الشعراء وموسيقار الأجيال

شوقي وعبدالوهاب... أنشودة النغم الدائم

شوقي في شبابه

عبدالوهاب بعد أن ارتدى البدلة والطربوش

شوقي كما رآه عبدالوهاب: كنت صبي ترزي... فأدخلني تاريخ النغم

كان أمير الشعراء شوقي بك والدي الروحي. فعندما توفي والدي كنت في لبنان، حضنني وقال لي: «بتبكي على أيه؟ أنا أبوك»... ترددت تلك الليلة في الغناء في حفلة كانت مقررة من قبل، إلا أن شوقي وطه حسين ألحا علي كي أغني، فغنيت والحزن يتقاسم صوتي.

شوقي علمني الحياة، علمني كيف أعيش، وأتذوق، وأقرأ. فتح لي أبواب الحياة. وكنت بالتالي جمهوره الأثير أو الأول. كان يقول لي: يا محمد اسمع هذه القصيدة، ويسمعني قصيدته الجديدة، فإذا أنا سررت، يبقى ما يكتبه شعرا جيدا من وجهة نظره. وإذا وجدني «مش ولابد»، يتوسوس ويخاف. وهو نفسه الذي علمني الوسوسة والخوف بشكل خطير، يعني مثلا لو كان ماشيا في شارع وسمع صوت «أوتوموبيل» على مسافة عشرين كيلو مترا يظل واقفا في مكانه حتى يمر «الأوتوموبيل» ولا يمر هو إلا بعد عشر دقائق من مروره. لقد كان رجلا موسوسا متطيرا إلى أبعد الحدود، يخاف باستمرار على صحته ونفسه.

وعندما كان يمر بمرحلة مخاض شعري، كان يجيء ويروح مثل الدجاجة التي على وشك أن تبيض. وأنا أمشي خلفه كالمغفل لا أعرف لماذا يجيء ولماذا يروح، حتى علمت بعد ذلك أنها مرحلة قلق تسبق مرحلة الوضع. عندها يأتي بالورق ويكتب فأعرف أن الولادة تمت. بعد ذلك يذهب إلى أي مطعم بسيط سواء كانت الساعة الرابعة أو الخامسة بعد الظهر. كان يرجو الجرسون أن يأتيه بطعام قائلا له: من فضلك ألا يوجد عندك بيض؟ هات لي أربع بيضات. يكسرها ويشربها، وأسأله: ليه يا باشا؟

فيجيبني: الفوسفور... في حركتي من أجل كتابة القصيدة، حرقت فوسفورا عليَّ أن أعوضه.

تعلمت من شوقي دروسا ثمينة منها درس الفن، إن من يعطي الفن يأخذ منه، وقد عودت نفسي أن أحب فني وأعامله كما يعامل المحب الولهان حبيبه.

ومن أجلي نظم شوقي قصائده بالعامية كي أغنيها. وقد حدث عندما نظم لي أغنية «الليل لما خلي» أردت إرضاءه، كنت أعرف أنه يحب من الغناء اللون القديم الذي استشهر بأدائه عبده الحامولي وعبدالحي حلمي وسواهما من كبار مطربي الجيل الماضي. فقلت له:

- سأعمل لهذه الأغنية لحنا يعجبك ويتفق مع اللون الذي تحب أن تسمعه.

فتجهم قليلا وسألني:

- ماذا تعني باللحن الذي يعجبني؟

فعدت أقول له:

- يعني تلحينا قديما كمغنى عبدالحي حلمي.

هنا قال لي شوقي:

- اسمع يا بني... الفنان الأصيل لا يخلق شيئا على ذوق غيره، إنما يستلهم ذوقه وإحساسه وحده. وأنصحك بالابتعاد عن هذه الطريقة لأني أعتبرها نفاقا وتملقا لرغبات الناس، اترك فنك ينبع من ذاتك، لأن هذا يجعلك تعتز بما تخلفه من الألحان، وأنا شخصيا أصبحت أعيش في بيئة غير البيئة التي تعيش فيها أنت، وربما يكون ذوقي غير متفق مع ذوقك، ولكن إذا حاولت أن تسمعني لحنا تعتز به وتحبه، فسيكون أفضل لي، لأني ساعتها سأسمع فنا غير زائف أو مصطنع!

> ”تعلمت منه كيف أقتنص الشعور بلذة الحياة في كل ما أقدمه من ألحان، وعودني أن أحب فني وأعامله كما يعامل المحب الولهان حبيبه“
>
> عبدالوهاب

كان هذا الدرس من أثمن ما تعلمته منه، لقد علمني أن أقتنص الشعور بلذة الحياة من كل ما أقدمه من ألحان.

حتى أولادي، جعلتني هذه الفلسفة العميقة أكثر إحساسا بهم وبجمال فكرة الله في خلقهم، أحيانا يرى الأب قطعة من نفسه تمشي على الأرض مثلما يمشي، أو تضحك مثلما يضحك، أو تومئ كما يومئ، وربما يكون الأبناء نسخا طبق الأصل من آبائهم. ولكن لن يشعر أحد منهم بجمال الخلق أو لذته، إلا من يقفز بنفسه وبما ينبع منها مثلما قال شوقي، أو مثلي أنا بعدما تعلمت ذلك الدرس من شوقي.

كان شوقي نسيج ذاته. لم يكن يهتم بمظهره، وكان يتطلع دائما للبحث عن الأشخاص ذوي النفوس العالية أو المواهب الواعدة ولو كانوا من عامة الناس، بينما كان يتهرب من لقاء العظماء الكبار الذين لا يجب صداقتهم أو مجالستهم.

كان شوقي بمنزلة أستاذ أو معلم بالنسبة لي. كان يحرص على مشاهدة فيلم كل ليلة. كان يصحبني معه، فإذا خرجنا من السينما مضى يسألني ماذا فهمت وما يقصده المؤلف وكيف أدى البطل دوره، تماما كما يسأل المعلم تلميذه.

وفي صبر عجيب كان يعلمني اللغة الفرنسية التي درسها وهو فتى في القاهرة وباريس. كان يلقنني كل يوم كلمات قليلة، كي يكون استيعابي للفرنسية أسرع وأكمل. لقد كان مثل الطبيب الذي يخشى على مريضه من جرعة الدواء الكبيرة، لذلك يؤثر أن يعطيها له داخل أقراص.

وقد لمست فيه تواضح العبقري. كان يستفيد من الأخطاء أذكر أني أديت في حفل أقيم في كرمة ابن هانئ أغنية (بلبل حيران) وفيها

شطرة تصف البلبل بالكلمات:

مجروح من ساقه ومن طوقه
ما درى بالشوك من شوك

وأنا أغني هذه الشطرة تاهت مني كلمة «شوك» فجاء غنائي:

مجروح من ساقه ومن طوقه
ما درى بالشوق من شوق

وبعدما انتهيت من غناء هذا البيت، أحسست بخطئي، شعرت بخجل شديد، خاصة أن شوقي كان قد دعا عددا من الشخصيات السياسية وعلية القوم. وأنا أعلم أن شوقي معتز بي و يمجدني أمام الحاضرين. هرعت إليه في خجل شديد أقول له:

- يا باشا... أنا متأسف جدا، أنا نسيت وقلت «شوق». وفي هدوء قال شوقي:

- «متأسف على أيه... دي طلعت حلوة. قولها كده على طول، خليها بالشوق...» لو أن هذه الكلمة جاءت على بالي عند نظمي لهذا البيت، لكنت قلتها مثلك بالضبط.

لم يتمسك شوقي بكلماته. لم يعتبر شعره مقدسا. في تواضع شديد وافق على النظم الجديد.

أذكر أنه في ليلة السادس والعشرين من ديسمبر عام ١٩٢٩ افتتح حفل معهد الموسيقى الشرقية أمام الملك أحمد فؤاد الأول ملك مصر والملك أمان الله خان ملك أفغانستان، وكتبت مجلة الراديو وصفا لهذا الحفل قالت فيه:

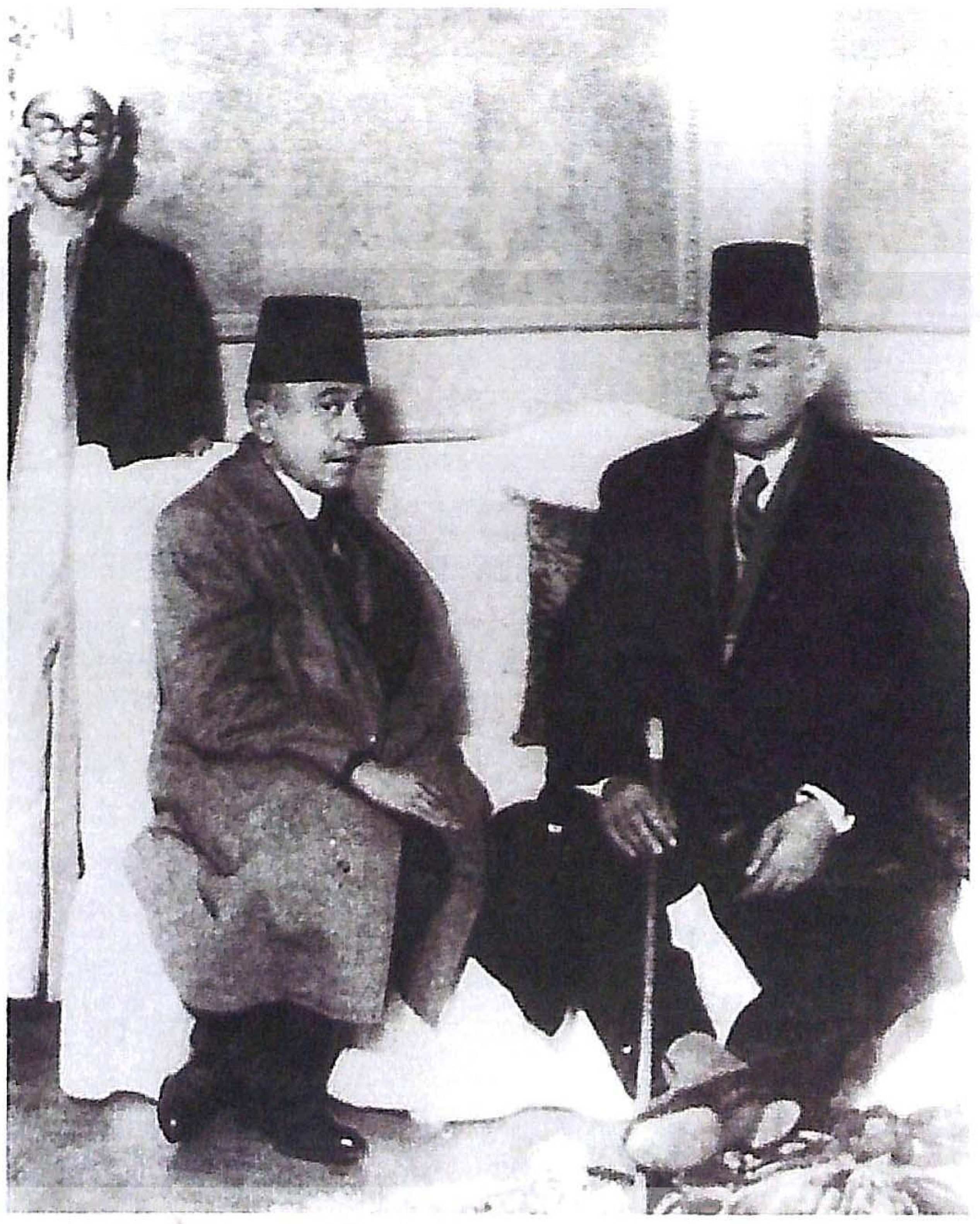
افتتح الحفل بالسلام الملكي وأعقب ذلك نشيد خاص بالترحيب وهو من تأليف أمير الشعراء الذي كان وكيلا للمعهد وهذا نصه:

روضة دخلها اذار
وكل روضة رحابة
في كل ناحية هذار
يرد بلبل جوابه

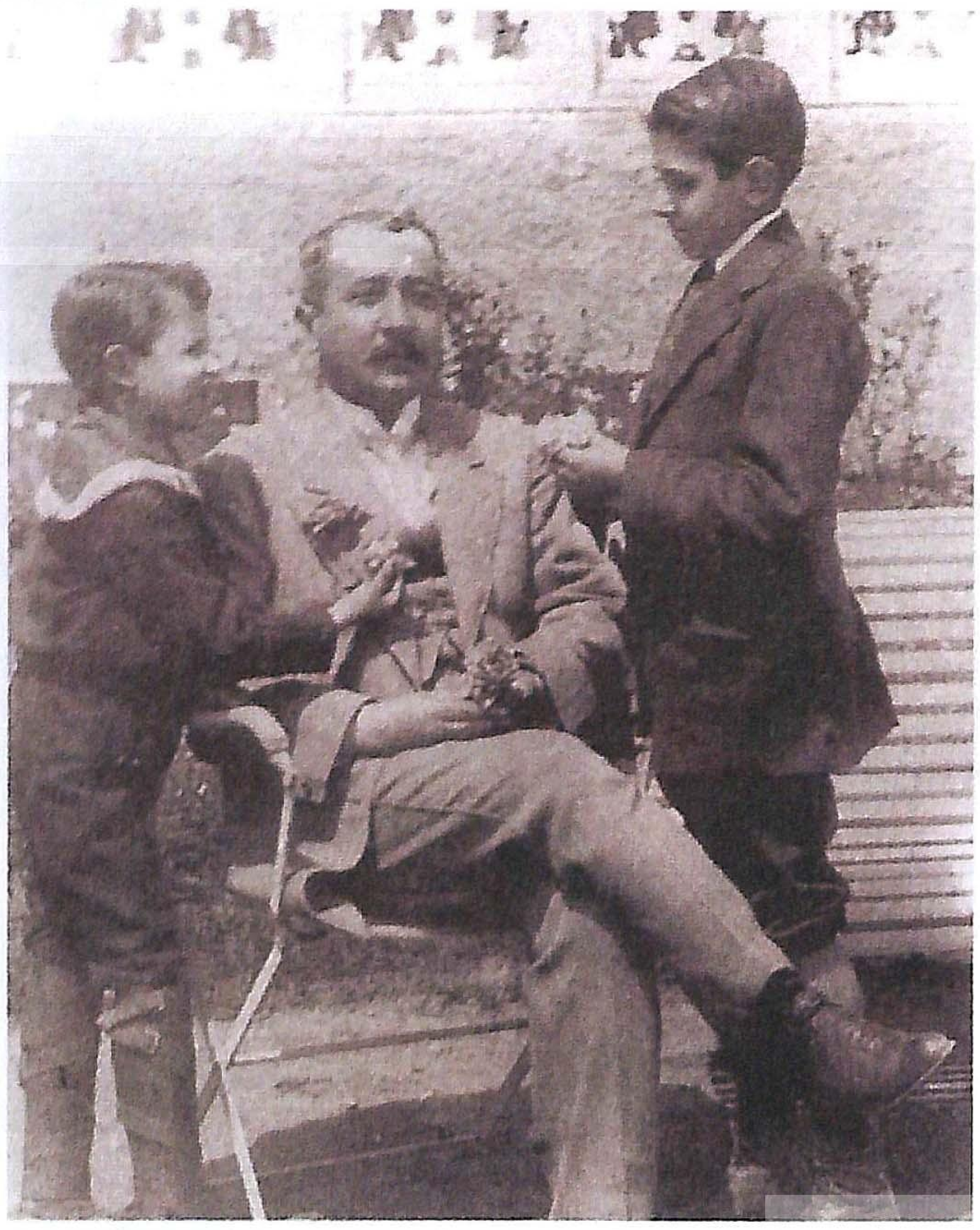
والنشيد من تلحين مصطفى بك رضا رئيس المعهد.

ثم ألقت فرقة الموسيقى قطعة موسيقية باسم «الباقة الموسيقية» من وضع الأستاذ صفر علي. وألقى الأستاذ علي الجارم قصيدة شوقي بك أمير الشعراء، وليس بكثير على شوقي أن يظهر بمعجزاته جلال الموسيقى وحكمتها ومكانتها في حضارة الأمم. فشوقي الذي «مون» مطرب عصره (سي عبده) بالأدوار والمقطوعات المختلفة، والذي ساعد نبوغ عبدالوهاب على الظهور، بعدما كان في صدفة متواريا، ليس بكثير على شوقي، وهذه مكانته في الفن، وهذا عشقه للأصوات المشجية. بعد ذلك غنى عبدالوهاب من وضع أمير الشعراء ومن تلحينه «في الليل لما خلي». وللقطعة مدخل موسيقي جميل. كما أن الموسيقى تتخللها كثيرا. ومنذ تلك المناسبة عرف عبدالوهاب بأنه مطرب الملوك والأمراء. وكانت هذه العبارة تتصدر أسطوانات عبدالوهاب»... هكذا كانوا يكتبون عني وعنه في بداياتي.

قلدني أمير الشعراء شوقي بك من مكارمه ما لا يُحصى. أحمد زكي باشا كتب بعد وفاته كلمات تشير إلي لا يمكنني أن أنساها. فقد قال: «أما الآية التي جاء بها شوقي للشرق وللفن في حال وجوده،



الخالدين الثلاثة شوقي وسعد زغلول وخلفهما عبدالوهاب



شوقي مع ولديه علي وحسين

والتي مازال ينفخ فيها الحياة بعد وفاته فهي الناطقة ببرهان الألحان، الماثلة للعيان بألوان الأنغام في شخص محمد عبدالوهاب. لقد نظر شوقي بنور الله إلى النبوغ الكائن في حنجرة هذا المراهق الناشئ، فاستخلصه لنفسه، وقربه من صحبه، ثم أفاض عليه سجال الثروة حسا ومعنى، ونفث فيه سحر الشعر، وصاغ لنفسه جواهر القول، حتى طلع علينا بذاك الصوت الباهر الساحر، وأصبح له الصيت النادر الطائر، فكان عبدالوهاب، وتبارك الله... وكان له يد في تهذيب الرنين الموسيقي في تلك النغمات الشرقية، فكان شأنهما معا في هذا المجال. وفي هذا المجال وحده كالبحر يمطره السحاب».

كان لشوقي همهمة وغمغمة تسمعهما إذا جالسته، وإذا كنت لا تعرف هذا الرجل القصير النحيل أنه شوقي الشاعر الخالد، تيقنت أن صاحب هذه الهمهمة وتلك الغمغمة، إنما هو صائغ ألحان يريدها على لسانه مكتومة، ليقيمها نغما صحيحا لا يخرج عن الوحدة.

ومن عادة هذا الملحن العبقري: رفع يده الدقيقة الأصابع الصغيرة الحجم إلى جبينه ومسح هذا الجبين في تؤدة وحذر، كأنه يتحسس بها بثورا ناتئة يريحه مسحها والمر عليها.

إذا كنت ممن يجهل هذه العادة ويستنكر هذه الغمغمة وتلك الهمهمة، وحسبت أنك تجالس رجلا تستطيع أن تحادثه وتستشيره في أمورك، فأنت في وهم واهم.

فالرجل بعيد بكيانه كله عنك، لا يحس شخصك، ولا يرى سوادك. ولكنك إذا ألححت في لفته إليك، وقرع صوتك أذنه وأذاها، التفت إليك كارها وحزر أنك تخاطبه. فعند ذلك يحتم عليه أدبه أن يجيبك بجواب. ولكنه جواب بعيد بعد القطبين عن سؤالك، لأنه مستغرق بكيانه كله في نفسه استغراقا لا يترك له الإفلات لحظة قصيرة للاندماج في دنيا الناس. وإذا استعصى عليه معنى نافر أراد اقتناصه وترويضه ليستقيم لفظه مع روي قصيدته، هب مذعورا وخلف جلساءه بغية تحية أو اعتذار وخرج كأنه هارب من طلب.

> علاقة أحمد شوقي بمحمد ابن الشيخ عبدالوهاب عيسى مؤذن مسجد سيدي الشعراني، كانت علاقة حب وافتتان وتعلق، لم يصادف أمير الشعراء مثلها في حياته

كان شوقي شخصية تاريخية. لم يستطع لا العقاد ولا المازني ولا أحد هدم مجده الخالد.

إن نسيت لا أنسى عطفه علي، وعاطفته أيضا. لقد التقيت به فدخلت التاريخ ولو لم ألتق به ويرعى موهبتي، ويصقل تجربتي، ويوجهني التوجيه الصحيح، لربما لم أصل إلى ما وصلت إليه.

لقد كان فتحي غانم على حق عندما كتب مرة في روز اليوسف عن لقائي المثير بشوقي بك صاحب الجاه العريض، سليل الأسرة التي امتزجت فيها الدماء العربية بالتركية، والكردية، واليونانية، لقاء محمد أفندي عبدالوهاب الذي كان صبيا لترزي، وأحمد شوقي الذي أرسله الخديوي توفيق ليدرس الأدب والقانون في فرنسا، لقاء بين محمد عبدالوهاب الذي دخل باب الفن بأن أكمل عملا لسيد درويش الفنان الشعبي الذي كان يجري وراء العيال في الحارات يستمع إلى أغانيهم، ويتابع غناء عمال التراحيل والسخرة، ويلحن أصوات الحشاشين، وصياح الديكة، ونداءات السقائين والباعة في الأسواق، وبين أحمد شوقي أمير الشعراء وشاعر الأمير عباس الثاني. لقد كان اللقاء يرمز إلى تحول تاريخي للمجتمع المصري. ابن الشعب الفقير الضعيف سياسيا يصعد إلى مرتبة الطبقة الوسطى التي تريد أن يكون لها قرارها في أمور حياتها من خلال الاستقلال والدستور، بينما ابن الجاه وربيب الأمراء قد هزته الحرب العالمية الأولى، وانهيار تركيا، ونفي الخديوي عباس، ثم نفيه هو نفسه إلى إسبانيا ليعود الى مصر من المنفى، يفكر ويحلم بمستقبل من نوع آخر حددته قصائده بالعروبة والإسلام.

لقد كان لقائي بأمير الشعراء لقاء تاريخيا حقا، سواء بالنسبة إليّ شخصيا، أو بالنسبة للغناء العربي والموسيقى الشرقية. فبفضله انفتحت على الحداثة والمعاصرة في الفن وفي الموسيقى، وبفضله تعرفت إلى العالم الخارجي. ولولاه لما كنت محمد عبدالوهاب الذي عرفه تاريخ الغناء العربي في القرن العشرين.

وعبدالوهاب كما رآه شوقي: أحببته حبا جارفا... وتعلقت روحي بروحه

إذا أردت أن ألخص علاقتي بمحمد ابن الشيخ عبدالوهاب محمد عيسى مؤذن مسجد سيدي الشعراني الذي عرف لاحقا باسم المطرب محمد عبدالوهاب بكلمات موجزة، قلت إنها كانت علاقة حب وافتتان وتعلق لم أصادف مثلها في حياتي، ولكن علاقة الحب هذه لم تكن من النظرة الأولى، بل من النظرة الثانية. وتفصيل ذلك أنني عندما شاهدته لأول مرة يغني بين فصول مسرحية لعبدالرحمن رشدي، وجدته فتى صغير السن ضامرا لا يجوز السماح له بالغناء على المسرح لحداثة سنه وحسب، بل لأن ذلك حماية للنشء من ضياع فرصة التعليم، لذلك قدمت شكوى شفهية لحكمدار البوليس الإنجليزي الذي اتصل بعبدالرحمن رشدي وأبلغه شكواي.

اعرف أن محمد عبدالوهاب قد بلغته هذه الشكوى، ولذلك تردد في الاتصال بي بعد أن سمعته يغني بعد سنوات قليلة في مسرح سان ستيفانو بالإسكندرية. سمعته يغني فطربت وأرسلت إليه من يبلغ رغبتي بلقائه. فحضر وسرعان ما قلت له: «أنا عارف أنك متضايق مني، لكن تأكد أني ما عملتش كده إلا من أجل مصلحتك»... «فأجابني: على العموم اللي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كنت عايزه حصل، لأني امتنعت عن الغناء أربع سنوات»... وطيبت خاطره وطلبت منه أن يتصل به في القاهرة عندما يعود.

وفي القاهرة، زارني محمد بعد ذلك في مكتبي الواقع في شارع جلال خلف سينما الكوزمو، فسعدت به ولم أفترق عنه لاحقا إلى آخر لحظة في حياتي.

فتنني هذا المطرب الصاعد. لقد كان عاطفة في قلبي وفكرة في رأسي، ونورا في عيني، لدرجة أن آخر كلمة قلتها لخادمي وأنا ألفظ أنفاسي كانت: «سلمْ لي على محمد» وهذا دليل على فتون ليس كمثله فتون.

كنت أذهب إلى منزله ظهيرة كل يوم لأوقظه من نومه، لأنه كان نؤوم الضحى، ثم أصحبه معي إلى الغداء في كرمة ابن هانئ. وإذا افتقدته يوما اتصلت به هاتفيا ودللته قائلا: «يا مخمَد، يا مخمَد»... بالخاء المعجمة.

وقد اشتريت له فدانا على طريق الهرم أطلقت عليه اسم «عش البلبل»، ولم أكن أعني بالبلبل غيره.

ومع أنني كنت ملولا، فإنني لم أملَ صحبة عبدالوهاب قط على الرغم من أنه يصبّحني ويمسّيني.

وقد كنت أقول دائما: اثنان لا استغني عنهما أبدا: مبسم سيجارتي وحسين ابني، إلا أن أحد أصدقائي قال لي مرة: «والآن أصبح عبدالوهاب الثالث»، فابتسمت ثم تجهمت لأنني كنت أكره أن يجابهني أحد بعاطفتي.

ومع أنني كنت قبل أن أتعرف إليه أحب أم كلثوم، فإنها لم تبلغ عندي منزلة محمد، على الرغم من أنني كنت أعشق صوتها وأقول عنها إنها لو سبق بها الزمن لكانت من أشهر مطربات الدولة العباسية.

لم يقف حبي لعبدالوهاب عند غاية. لقد بلغ من حبي له أن جاهدت حتى ابتعت له منزل السيدة خالة أولادي في العباسية بمبلغ لا يرقى إلى ربع ثمنه.

ولأن روحي تعلقت بروحه، فقد أعددت له غرفة في منزلي. مرض يوما، وكان يقطن في باب الشعرية، فحملته حملا إلى كرمة ابن هانئ في الجيزة. أعددت له غرفة في الكرمة، وتعهدته بالتطبيب والغذاء المناسبين.

كان ابني حسين شوقي يضيق بهذا الضيف أعظم الضيق، كما كان يسألني أن أهون عليه أمره. وكذلك كان يضيق به سائر أفراد أسرتي، فإن أحدا لم يستطع كبح جماحي تجاهه. فكنت أصطحبه في الصيف إلى لبنان أو أوروبا، وأمضي فصل الشتاء معه في القاهرة. ومازلت أذكر أنني مررت عليه في منزله في ضحى اليوم الذي سبق وفاتي. لقد توفيت إلى رحمته تعالى في الثانية عشرة ليلا، ولكني قبل اثنتي عشرة ساعة مررت عليه في منزله لأوقظه من نومه قبل أن يسافر بعد الظهر إلى طنطا بالقطار لإحياء حفلة غنائية.

لقد صحبته يوما إلى أوروبا بالباخرة. كان ابني حسين معنا في هذه الرحلة. وكان حسين يكرهه. تشاجرا مرارا على سطح الباخرة، لدرجة أنني تصورت في بعض اللحظات أن قبطان الباخرة سينهي هذا العداء بينهما بإلقائهما معا في البحر.

ووقعت في الغيرة مرارا وأنا أرى الآخرين، وخصوصا أعدائي، يبدون إعجابا به.

فقد كتب عباس محمود العقاد، وهو عدوي رقم واحد، أبياتا في عبدالوهاب أثارت حنقي وغيظي. ثم كتب المازني وهو عدو آخر، مقالا، أدركت منه أن البلبل الصغير قد بنى له عشا في قلب العقاد، وعشا آخر في قلب المازني، فيا لتعاستي!

حرت في ما أفعل من أجل أن أبعد عبدالوهاب عنهما، أو أبعدهما عن عبدالوهاب، لا فرق. استقر رأيي على أن أفضل دواء لذلك هو أن استكتب بعض الصحافيين ليشنوا حربا على العقاد والمازني، من أجل أن أستأثر وحدي بمحمد.

كان العقاد قد قال في عبدالوهاب:

ايه عبدالوهاب أنك شادٍ
يطرب السمع والحجى والفؤادا
قد سمعناك ليلة فعلمنا
سخيف يهوى المعذبون السهادا
وأعدت الحديث في كل لحنٍ
فعشقنا من الحديث المعادا
ونفينا الرقاد عنا لأنا
قد حملنا، وما غشينا الرقادا

فكتب أحد هؤلاء الصحافيين، وأنا دفعته إلى ذلك: «هل أراد العقاد أن يمدح عبدالوهاب أم أراد أن يذمه؟ إنه يقول:

قد سمعناك ليلا فعلمنا
كيف يهوى المعذبون السهادا

إنها لم تكن ليلة طرب، بل كانت ليلة شقاء. إن عبدالوهاب لم يشجع الشاعر، ولكن أشقاه وسامه العذاب.

وكتبت جريدة الكشكول، بدافع مني بالطبع:

«سأل أعرابي أحد المغنين: ما الغناء؟ فأراد المغني أن يرى الأعرابي كيف يكون الغناء، فأخذ يتغنى بأبيات من الشعر، ويهتز ويلقي برأسه إلى الوراء ثم يعتدل، ويتجمد وجهه وتلعب عيناه.

فقال الأعرابي: والله يا أخي ما يفعل بنفسه هكذا عاقل!

وقد صدق: فلم نر من استملح هذه البشاعة من المغنين غير المازني. فقد كتب فصلا عن المغني النابغة محمد أفندي عبدالوهاب، قال فيه إنه تناول العود وأصلحه واستعد للضرب عليه، ثم أخذ يرفع رأسه حتى يمسّ ظهر الكرسي، ويرسل طرفه إلى الفضاء.

وعقّبت الكشكول على ذلك: «وتلك أوصاف مفتراة ظنها المازني مما يحمد من المغنين، فوصف بها عبدالوهاب، وعبدالوهاب منها براء».

وأضاف الكشكول:

«ولا نرى المازني - أخزاه الله - وصف مغنيا، ولكنه وصف قردا، وخُيّل إليه أنه يمدح وهو يهجو، ولا شأن لنا به! لينظر عبدالوهاب كيف جزاء من يطرب الحمقى والجهّال، فلا يكافئونه بغير إلحاقه بالقرود»!

طابع بريد يحمل صورة شوقي

لقد كنت وراء كلمات الكشكول، فبدافع من غيرتي على محمد، حبي الأثير، أردت أن أفسد أي علاقة يمكن أن تقوم بينه وبين هذين العدوين اللدودين. ولما ظهرت «الكشكول» وفيها هذه الكلمات، أخذت أبدي إعجابي بها متسائلا عن كاتبها ومن يكون، وأجيب عن تساؤلي قائلا: إنه ليس أديبا فقط، ولكنه أديب وموسيقي: ويفهم في علم النفس أيضا!

وكنت أقول ذلك موجها كلامي إلى محمد نفسه. لقد أمليت تلك الكلمات على محرر «الكشكول» لأبعد عبدالوهاب عن العقاد والمازني. وقد نجحت في ذلك لاستأثر به، وعلى سبيل الكيد للعقاد الذي كان يقول: لا عيب في عبد الوهاب سوى إعجاب شوقي به.

لا استطيع تكييف علاقتي بعبدالوهاب. لقد كانت مزيجا من الحب والوله والإعجاب والفتون. لم يكن عبدالوهاب بالنسبة إليّ مجرد صوت رخيم، أو مجرد مغنٍ بإمكانه أن يحمل قصائدي إلى ملايين المستمعين، بدل أن تقتصر قراءتها على نخبة مثقفة محدودة العدد. لقد كان بالنسبة لي أكثر من ذلك، أو على الأصح غير ذلك، بدليل أنني لم أهتم قبل اتصالي به بأن أتوسل كبار مغني مصر، أو كبار مغني العصر، إخفاء قصائدي. شيء ما ربط بين روحي وروحه. السنوات التسع الأخيرة التي سبقت وفاتي أمضيتها بصحبته بحيث إنه لم يكن يمر يوم لا أراه فيه. وليتني وقفت منه عندما رأيته لأول مرة، قبل أربع سنوات من ذلك، غير ذاك الموقف السلبي عندما شكوته إلى حكمدار القاهرة الإنجليزي. إذن لنعمت بصحبته ثلاث عشرة سنة لا تسعا فقط. فوا أسفي على ذلك!

> «عبدالوهاب لم يكن مجرد صوت رخيم أو مغن يحمل قصائدي إلى ملايين المستمعين، لكنه كان ابني الذي لم أنجبه وأحلامي التي تسير على الأرض»
> شوقي

لقد أحببته حبا جارفا عميقا. شعرت تجاهه بأكثر من عاطفة. شعرت، على سبيل المثال لا أكثر، بعاطفة الأبوة. رعيته كأستاذ ومعلم. كان صديقا ورفيقا. اخترت له أساتذة قاموا بتعليمه أصول الموسيقى والغناء، وأساتذة آخرين علموه الأدب وعلمته بعض الفرنسية. اصطحبته معي إلى مجالس الأدباء والشعراء والكبراء من أعيان مصر. بواسطتي أنضم إلى مجتمع أكثر رقيا وتحضرا. كان لي رأي في كل صغيرة وكبيرة في حياته. وجدته عليلا فذهبت به إلى الأطباء أشرف على علاجه ودوائه. راجعت مظهره الخارجي. انتقيت له ملابسه ورسمت له أناقته، وعلمته كيف يكون أسلوب تناول الطعام والشراب وطريقة الكلام، من أجل «أن يكون زرياب عصره.

لقد كان عبدالوهاب ذروة العاطفة في حياتي. لم أعرف اللوعة قط في حب النساء، إنما هي رغبات عاطفية كنت أستعين عليها بمالي ثم أنصرف عنها. كنت لا أدخر مالا في الوصول إلى غاياتي العاطفية. ولم يعرف عني أني تعلقت بامرأة أو تولهت بها. ولم يخطئ من قال إني لم أكن شاعر غزل قط. فكل ما صدر عني من الشعر الرقيق إنما كان بالفعل وليد صنعة متقنة ولم يكن ينبع من قلبي، إنما ينبع من فني. وكل ما قلته في الغزل في شبابي وكهولتي، إنما كان شعرا جريت فيه على منهج الأقدمين في تصوير المديح بالغزل. وصحيح أنني أحببت، ولكنه كان حب القادر على الحبيب المتمكن من الوصل. ولا يحسبن أحد أن مسرحية «المجنون» قد حفزتني إليها عاطفة حب، إنما الذي دفعني إليها هو شهرة المجنون وتعلق العشاق به وميل الناس إلى المواقف العاطفية وحبهم لشعر الغزل.

وكان حالي مع عبدالوهاب حالا آخر. لقد بلغ من شدة ولهي به أن قلت له مرة وأنا أرعى في وجهه الرقيق الوسيم:

- محمد! نفسي تموت...

فانزعج عبدالوهاب لهذه الكلمات وقال لي:

- أعوذ بالله... ولماذا هذه الأمنية الغريبة؟

قلت له وأنا ابتسم، وعلى وجهي علامات الجدية:

- لأني سأنظم لك قصيدة أمجدك فيها.

قال لي عبدالوهاب:

- تريدني أن أموت لتكتسب قصيدة؟

فقلت:

- آه لو تعلم مضمون هذه القصيدة!

لقد تراءت لي صور إعجازية مذهلة، تصورت أن بإمكاني أن اكتبها لو أنني فقدت عبدالوهاب، إلى أن عدت والتقيت به لاحقا في دار الخلد ◆

http://www.leb.net.rma

صفحة تختص بالموسيقى العربية، تحوي أرشيفا ضخما لأعلام الفن والموسيقى في الوطن العربي.

هنا «كرمة ابن هانئ» منزل أمير الشعراء أحمد شوقي، مطلة بحديقتها، وشرفاتها، ونوافذها على صفحة النيل الخالد، كأنها تسأله بلسان أميرها الراحل:

من أي عهد في القرى تتدفق؟
وبأي كف في المدائن تغدق؟
ومن السماء نزلت؟ أم فجرت من
عليا الجنان جداولا تترقرق؟

هنا «كرمة ابن هانئ»، مهبط الإلهام على أمير الشعراء، ولاتزال روحه الخالدة مرموقة هناك في كل غرفة، ولاتزال قطعة عزيزة من الشاعر تسكن في كل ركن من أركانه.

نور الهدى زكي - مصر

أطلق عليه اسم شاعره المفضل أبي نواس

كرمة ابن هانئ من الخارج

في «كرمة ابن هانئ» احتضن شوقي عبدالوهاب سبع سنوات

شرع شوقي في بناء «كرمة ابن هانئ» بعد عودته من المنفى في الأندلس العام ١٩٢٠، وسكن فيه حتى وفاته في أكتوبر ١٩٣٢، مخلفا تراثا شعريا خالدا، وفي البيت سكن محمد عبدالوهاب سبع سنوات حيث احتضنه الشاعر وقام على رعايته حتى نضجت موهبة الفنان وتألقت بوحي شوقي فأبدع عبدالوهاب من «النيل الخالد» إلى «يا جارة الوادي» إلى «مصرع كليوباترا» إلى «مجنون ليلى»، وفي البيت أيضا شدت كوكب الشرق، وفي البيت أيضا جلس زعماء الأمة وكبراؤها حتى رحل شوقي تاركا قصاصتا ورق تحمل إحداهما وصيته التي يقول فيها:

ولا تلقوا الصخور على قبري
ألم يكف هما في الحياة حملته؟
فأحمله بعد الموت صخرا على صخر

ويقول في القصاصة الثانية:

سلموا لي على (علي)، وسلمولي على (محمد)، الأول هو ابنه والثاني هو محمد عبدالوهاب.

ولد أحمد شوقي العام ١٩٦٨م في أسرة موسرة متصلة بقصر الخديوي، وأخذته جدته لأمة من المهد وكفلته لوالديه، وحين أتم دراسته في مدرسة الحقوق وعينه الخديوي في خاصته، ثم أوفده إلى فرنسا حتى حصل على الشهادة النهائية في الحقوق، وعاد إلى مصر في العام ١٨٩٤ وضمه الخديوي توفيق إلى حاشيته، ثم كان الشاعر المقرب من الخديوي عباس وأنيس مجلسه، ورفيق رحلاته، ونفاه الإنجليز إلى الأندلس بعد أن فرضوا حمايتهم على مصر التي عاد منها ليبني بيته، ويطلق عليه اسم شاعره المفضل أبو نواس «ابن هانئ»، وليستشرف منه صفحة النيل الخالد، وعظمة أهرامات الفراعنة فيهبط الإلهام على أمير الشعراء في كل ركن في الكرمة في حجرة النوم، وفي المكتب وفي بهو المنزل ولا تزال حوداث قصائده شاهدة كما تركها أمير الشعراء منذ عشرات السنين.

في حديقة البيت يقابلك تمثال كبير لأمير الشعراء وهو من أعمال المثال الراحل «جمال السجيني»، وأخذ التمثال مكانه في كرمة ابن هانئ العام ١٩٨٢ احتفالا بمرور خمسين عاما على رحيل شوقي، وفي مدخل البيت تقابلك لوحة كبيرة مكتوب عليها: (لا إله إلا الله محمد رسول الله) أخذها الشاعر من بيته في ضاحية (المطرية) شرق مدينة القاهرة حيث كان يعيش قبل بناء «كرمة ابن هانئ» وعندما وجد الشاعر بيته بعد عودته من المنفى سالما لم يمس بسوء أعتقد أن سلامة البيت تعود إلى بركة هذه اللوحة فأخذها ليحلي بها مدخل بيته الجديد. وبعد وفاة أمير الشعراء فكر أبناؤه في بيع البيت ولكن الرئيس الراحل أنور السادات قرر اعتباره ملكية عامة يفتح أبوابه للناس في شارع يحمل اسم أمير الشعراء «أحمد شوقي».

في البهو الرئيس بالدور الأول يقابلك معمار عربي إسلامي في الأسقف والجدران، والأسقف مطعمة بالخشب ،الجدران بالزخارف الإسلامية، وفي البهو الرئيسي درات لقاءات فكرية وأدبية، وأقيم حفل زفاف «علي: أكبر أبناء شوقي، وغنت أم كلثوم، واستقبل الشاعر الهندي العظيم «طاغور» وأقيم له حفل تكريم في العام ١٩٢٦، وأجرى عبدالوهاب بروفات لمسرحياته التي ألفها أمير الشعراء، وعرضت المسرحيات في وجود أصدقاء شوقي على مسرح صغير أقامه الشاعر في حضن الدرج الموصل بين البهو والدور العلوي للبيت، وغرفة الطعام هي أول غرفة تصادف الداخل إلى البهو، وملحقة بها غرفة أخرى ينتقل إليها من يرغب في التدخين بعد تناول الطعام، ويواجه غرفة الطعام جناح الفنان محمد عبدالوهاب، وهو عبارة عن غرفة استقبال ملحقة بها غرفة نوم حيث عاش عبدالوهاب سبع سنوات في بيت الشاعر والذي كان له الدور الأبوي العظيم في رعاية موهبة الفنان.

ويطالعك في البهو أيضا تمثال نصفي لأمير الشعراء نحتته أنامل المثال اللبناني «يوسف الحايك» مستعينا في إبداعه للتمثال بالصحافي اللبناني «خيرالله» الذي ظل يدير دفة الحوار والحكايات مع الشاعر طوال ساعات وأيام صنع التمثال حتى يمل أمير الشعراء ويكتمل العمل الفني. وتزين جدران البهو أعمال تشكيلية للفنانة «خديجة رياض» حفيدة أمير الشعراء، وهي تحمل اسم زوجة شوقي نفسه «خديجة رياض».

ونصعد الدرج إلى الطابق الأعلى حيث البهو هنا على الطراز الغربي الفرنسي حيث الصالون الفرنسي المذهب الذي تسكن إطاراته صورة «روميو وجوليت» ويسكن أحد جدران البهو في

شزلونج بالظهر بأربعة أرجل منجد بالقماش المنقوش

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطابق الثاني صورة كبيرة «لنابليون بونابرت» أحضرها معه الشاعر من فرنسا، ولوحة لأميرة عشماوية هي زوجة الخديوي عباس حلمي الثاني، وصورة وحيدة لزوجته وأخرى لحفيدته (خديجة رياض)، ومن المدخل إلى ممرات الطابق الثاني حيث تطالعك صورة ابنه علي بشعره المنسدل وثياب البنات لأن أمير الشعراء كان يخاف على أولاده الذكور من الحسد فيجعلهم يرتدون ملابس البنات كما يبدو (علي) في الصورة الكبيرة، ومن الممرات إلى غرفة نوم الشاعر وبها سرير ذو أعمدة نحاسية ذهبية لامعة ودولاب، ومقعد مستطيل (شيز لونج) وكرسي أسيوطي، وهو الكرسي الذي مات عليه الشاعر، وأرفف خشبية مزخرفة تكون مكتبة صغيرة، وكانت غرفة نوم الشاعر هي أحد أماكن كتابة الشعر، وعلى الكرسي الأسيوطي نفسه وحوله كثيرا ما تناثرت القصاصات الورقية، أو علب الكبريت أو علب السجائر، أو أي شيء آخر يجده الشاعر ويسارع بكتابة إلهامه عليه أو يمليه على ابنه (حسين) ويأتي سكرتيره الخاص بعد ذلك ليجمع القصاصات المتناثرة حتى تكون أمام أمير الشعراء، ومازالت هذه القصاصات وعلب السجائر والكروت التي تحمل خط يد أمير الشعراء معلقة على جدران الطابق الثاني وعددها سبعمئة وثلاث عشرة ورقة يتم عرضها على الجدران بالتبادل، وكان أمير الشعراء إذا أتاه الإيحاء ينسى كل شيء، وينفصل عن المحيط حوله لدرجة أنه نسي ضيفا له لساعات طويلة في الطابق الأول، وراح ينقل إيحائه إلى الورق في الطابق الثاني، ولم يكتشف ضيفه إلا بعد أن فرغ من شيطانه.

وتتوالى بعد ذلك حجرات نوم زوجته وأولاده الذكور وحجرة مكتبه، وفي هذه الحجرات تطالعنا لوحات لوالدة (علي شوقي) ووالد زوجته حسين جاهين وكان تركيا، وصورة له مع أولاده، ولوحة نادرة لمعابد فيلة قبل نقلها أي «قبل بناء السد العالي»، ولم تكن لأمينة ابنته غرفة نوم حيث إنها كانت متزوجة وتقيم في بيت ملاصق لبيت أمير الشعراء، وفي غرفة مكتب شوقي، المكتب الصغير مطعم بالنحاس المذهب، وعليه أدوات شوقي كما هي (الحبارة - النشافة - الأباجورة - علبة السيجار) وفي مكتب شوقي صورة يقال لها صورة الخالدين وهي تضم (شوقي، وسعد زغلول، ومحمد عبدالوهاب) وفي غرفة نوم أولاده تطالعنا بذلة التشريفة التي كان يرتديها أمير الشعراء عندما يقابل الخديوي وهي لاتزال محفوظة على حالها داخل إطار زجاجي يتوسط الغرفة التي تغطي جدرانها قصاصات شعره ونثره، ومسرحياته. كما تظهر في غرفة أولاده الأوسمة والنياشين التي حصل عليها شوقي - وحافظة رسائل مستطيلة من الفضة الخالصة أهديت للشاعر وهي تحوي إحدى قصائده من المنتدى العربي الإسلامي في مدينة (مومباي) بالهند، وعلى أحد الجدران أيضا لوحة مرسومة بالفحم لأمير الشعراء في أثناء دراسته في فرنسا وكان عمره اثنين وعشرين عاما.

واعتاد أمير الشعراء أن يرتاد المقاهي، والحانات المأثورة لديه ومنها «سولت»، «ولابروميتاد»، «ودلباني»، والأخير كان يقوم قرب كوبري قصر النيل، وعلى كوبري قصر النيل هذا لم يجد شوقي إلا علبة سجائر ليكتب عليها قصيدة (النهر الخالد) ولم تمض ليلته إلا وطاوعه شعره وانتهى من كتابة خير قصائده، بل لعلها في الطليعة من العربي كله. وكان أمير الشعراء يجلس في المقهى قليلا، ثم ينسل في هدوء من شارع إلى شارع، ولا يهدأ، ويدخل (أجزاخانة) ولا يطلب شيئا، ولا يهدأ حتى يجد خاطره ويسجلها على الورق، وبعد ذلك يدخل (مطعما) ويطلب أربع بيضات ويشربها قائلا: إن مخه احترق وفقد الفوسفور، وعليه أن يعوضه بالبيض، وكان الشاعر واهبا نفسه كاملة للشعر، لم يسمح لأي انتماء حزبي أن يأخذه. حرص وهو شاعر القصر الذي ولد فيه وعمل فيه أن يكون شاعر الشعب، لم تسجل له إلا سقطة وطنية واحدة أختلف حول نسبها إليه، ولكن الإجماع على أنها من شعره وهي القصيدة التي يقول فيها لأحمد عرابي:

صغار في الذهاب وفي الإياب
أهذا كل شأنك يا عرابي

مكتب شوقي من الخشب الماهوجني المحلى بالنحاس

"ظل عبدالوهاب الابن المخلص لشوقي «والده الروحي» طوال حياته، وبعد مماته اكتسب منه كل عاداته، مثل خوفه من الحسد والبرد وعدم ركوب الطائرة أو ارتداء رابطة العنق"

وكان أمير الشعراء مجموعة غريبة من المتناقضات فلم يكن من الممكن الحكم عليه في الشخص العادي، فهو تارة كريم فوق حدود الكرم، وتارة حريص فوق حدود الحرص، أحيانا يمثل الشجاعة والأقدام وأحيانا الهدوء والتريث، وقد أخذ عنه عبدالوهاب هذه الصفات كلها فهو الأب الروحي له فشب على صفاته وكان مثل شوقي يخاف الحسد، ويخاف البرد (ويخاف المرض ويرتدي الملابس الصوفية صيفا وشتاء)، ويخاف أن يعبر الطريق حتى لا تدهسه سيارة، ويخاف ركوب الطائرة ولا يضع رابطة عنق حتى لا تخنقه، كما أخذ عنه أيضا ابتعاده عن السياسة والأحزاب، وثقافة العوام متمثلا مثل شوقي ببيت شعر للمتنبي يقول:

وفؤادي من الملوك
وإن كان لساني يرى من الشعراء

وظل عبدالوهاب ابنا مخلصا لوالده الروحي الذي لازمه لسبع سنوات، وكانت المرة الأولى التي قابله فيها وهو طفل لم يتجاوز العاشرة ويعمل في فرقة عبدالرحمن رشدي، صبيا صغيرا ضعيفا، يؤدي دورا لعبده الحامولي هو دور: «جددي يا نفس حظك» يومها أشاح شوقي عنه وطلب من أحد المسؤولين أن يصدر قراره بمنع الصبية من الغناء خوفا منه على موهبة عبدالوهاب التي كانت في حاجة إلى رعاية واعتناء ودراسة، وسأل أمير الشعراء عبدالوهاب الصبي الضعيف: «إيه رأيك فيما تغنيه؟ ورد عليه: ليس لي رأي، أنا أنشد ما يلقى به إلي من قديم الأغاني، ومحفوظ الأدوار» فقال شوقي: إذا

مدخل المنزل وبه نموذج لتمثال الحرية

كان الحال كذلك فلا فرق بينك وبين الببغاء» ودار حوار بعد ذلك قصد به أمير الشعراء أن يفتح أمام عبدالوهاب باب المستقبل، ويبعث في نفسه روح الفن وظلا بعد ذلك لا يفترقان إلا عندما توفي شوقي في العام ١٩٣٢.

كانت لأمير الشعراء نوادر حكى بعضها ابنه حسين، وحكى بعضها الآخر عبدالوهاب في مذكراته، فحدث في أثناء وجود شوقي في منفاه في إسبانيا أن أستقل هو وابنه حسين «أتوبيس»، وصعد إلى الأتوبيس رجل عملاق بادي الترف والثراء، تتدلى من صدره سلسلة ذهبية، وفي فمه سيجار ضخم، ثم مالبث أن استسلم للنوم في ركن من الأتوبيس، وراح يغط غطيطا مزعجا، ثم صعد إلى الأتوبيس شاب وسيم وهم أن يخطف السلسلة الذهبية، لكنه أدرك أن شوقي يراه فأشار إليه إشارة مؤداها: هل أسرقها؟ وأجابه شوقي بإشارة من رأسه مؤداها: خذها، فنشلها الشاب وغادر الأتوبيس، ولم يكن يفعل حتى سأل حسين والده: هل يصح أن تأذن للشاب بسرقة السلسلة والرجل نائم؟ وأجابه شوقي: لو كنت أنت يا بني مقسما للحظوظ، فلمن تعطي السلسلة؟ إلى العملاق الدميم، إم إلى الشاب الجميل؟ ورد حسين: للشاب الجميل، فقال شوقي: ها هو ذا أخذها.

ومن نوادره أيضا أنه قال لعبد الوهاب ذات مرة: «نفسي تموت يا عبدالوهاب» وانزعج عبدالوهاب الذي كان يخاف الموت من أمنية أمير الشعراء، وسأله لماذا؟، فقال شوقي: لأنني سأكتب عنك قصيدة عادية، فقال عبدالوهاب: «أموت علشان قصيدة»، فقال شوقي: «أنت لا تعرف ماذا سأكتب عنك»؟!

عندما رحل الإمام محمد عبده في العام ١٩٠٥، وقف على قبره سبعة من الشعراء يلقون قصائدهم، وأرسل شوقي ثلاثة أبيات شعر لتلقى على قبر الإمام يقول فيها:

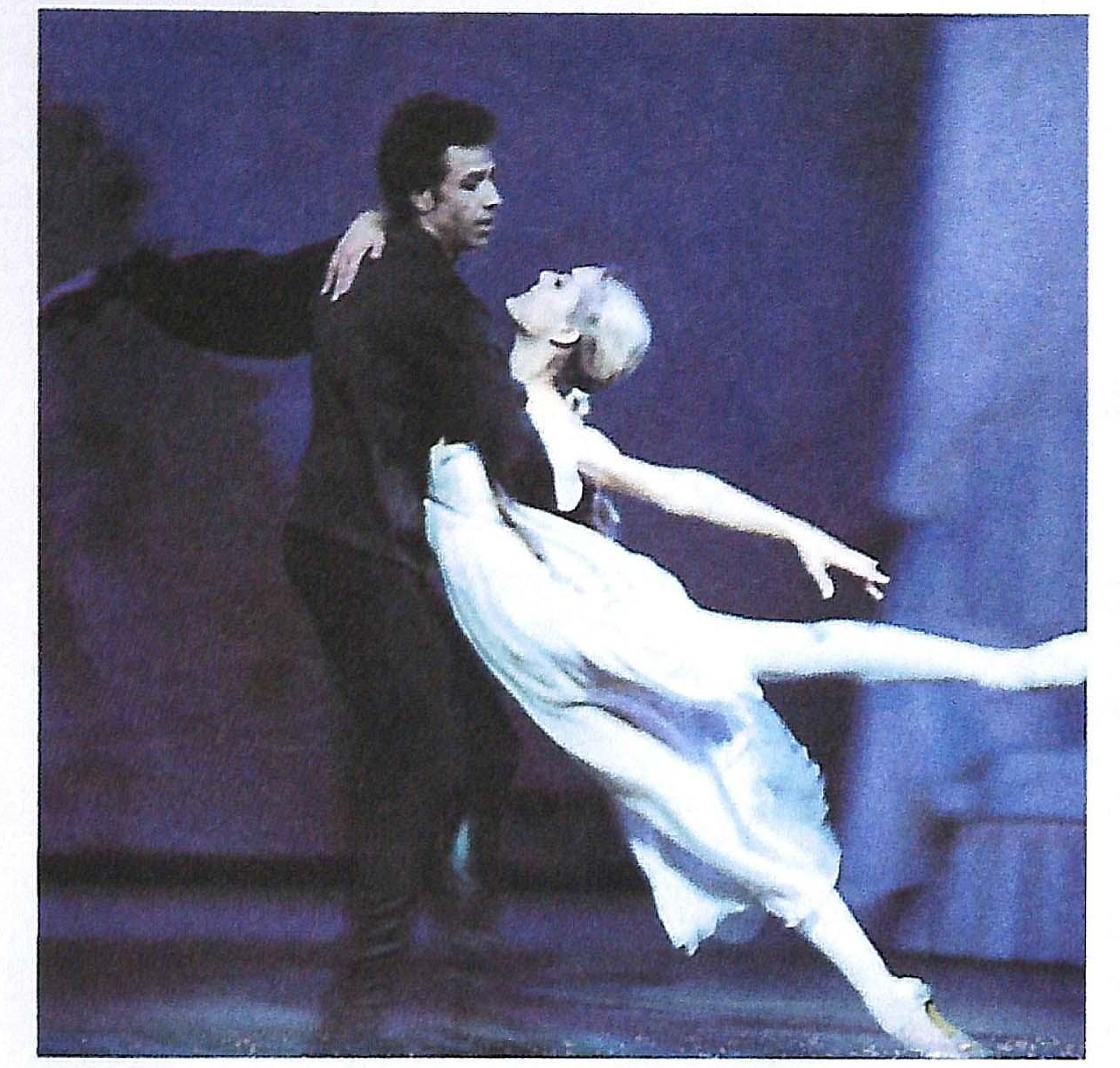
مفسر آي الله بالأمس بيننا
قم اليوم حشر للورى آية الموت
رحمت، مصير العالمين كما ترى
وكل هناء أو عزاء إلى فوت
هو الدهر ميلاد فشغل فمأتم
فذكر كما أتقى الصدى ذاهب الصوت

وكان أول من ألقى قصيدته على قبر الإمام هو حفني ناصف، وآخر من ألقى شعره هو الشاعر حافظ إبراهيم، ثم ألقيت أبيات شوقي، وحدث أن تنبأ أحد الأدباء بأن هؤلاء الشعراء السبعة سوف يموتون بحسب ترتيب إلقاء قصائدهم وبالفعل كان حفني ناصف أول من رحل منهم ثم تتابع رحيلهم حتى كان آخر الراحلين حسب ترتيب إلقاء القصائد على قبر الإمام هو حافظ ابراهيم، عندئذ أيقن شوقي أن النبوءة صحيحة، وأن أجله قد أقترب، فوقع في حزن وهم وحاول نسيانه إلا أنه رحل في العام نفسه الذي رحل فيه حافظ إبراهيم.

ثم غادر أبناؤه مصر، واستقروا في كندا، ومات منهم من مات، ولا يزال أحفاده يزورون بيت جدهم شاعر القصر، وشاعر الشعب الذي توج أميرا للشعراء ◆

www.sis.gov.eg/egyptinf/Culture/html/sawki001.htm
الموقع الخاص بمتحف الشاعر أحمد شوقي.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


الرقص قصيدة مكتوبة في سفر الجسد

ماكان فن الرقص في أي يوم من الأيام ممكن الوصف وصفا أدبيا على الرغم من محاولات توصيفه في إطار نظام النوتة. تلك هي المشكلة التي تواجه الكتاب عندما يشرعون في محاولة التقاط مغزى الحركات الخاطفة خلال الأداء الراقص. عند مطلع القرن العشرين أصبح الرقص موضوعا رئيسا من مواضيع علم الجمال في الأدب. فقد فتن الأدباء الرواد بالحركة الفنية الهادئة للجسد، وألفوا أنفسهم مغمورين بمشاعر تدفعهم إلى اكتشاف احتمالات جديدة للإلهام الشاعري ومذاهب الوصف.

الكويت - شاهر عبيد

في الأدب وفن الرقص:

تعذر الوصف وإشكالية اللقاء

الشاعر «كارل آينشتاين» كتب في رسالة بعثها في العام ١٩١١ إلى «نابير كوفسكا» Napierkovska بدأها بقوله: «من المحتمل أن يكون الرقص أكثر الأشياء مراوغة وتملصا من أسر الكلمة الواصفة كونه إيقاعا بدنيا على وجه الحصر»، إذ يعتبر آينشتاين أن الوصف بالكلام يحطم جوهر الرقص.

إن إشارة آينشتاين إلى تعذر وصف الأداء الحركي الراقص بالكلمات يلخص الطبيعة الإشكالية لإقامة لقاء بين ضربين مختلفين اختلافا جذريا من ضروب الفن، هما الرقص والشعر، أي بين سيادة الأداء الحركي، وسيادة الكلمة. هذه الطبيعة المراوغة للصورة المتغيرة بسرعة للحركة الراقصة هي التي تخذل الكلمة سواء كانت مكتوبة أو شفهية في محاولة أداء دورها الوصفي. إن هذا العجز المجزوم، من جانب الكاتب عن وصف بلاغة التعبير الحركي الصامت، هو أحد الموضوعات المطروقة باستمرار في الأدب. فمنذ العصور القديمة حتى يومنا هذا ما يزال الكتّاب يكتبون عن فن الرقص، مدفوعين على وجه التحديد بتلك المتقابلات المتغيرة في الأدب وفي الرقص.

عند منعطف القرن العشرين دخل الأدب والرقص معا في حوار بنّاء مثمر، إذ وجد كل من هذين النوعين الفنيين نفسيهما في حال موارة. فالأدباء رأوا أن الأدب بات مأزوما، لعدم قدرة أساليبه وأشكاله وموضوعاته التقليدية على مواكبة متطلبات العالم المعاصر، ففي غضون سنوات قليلة نسبيا أدى التطور الصناعي وانتشار المدنية، نتيجة تقدم العلوم والتقانة، وانهيار المفاهيم التقليدية عن العالم weltanschauun-gen، إلى نفض وتبديل شروط الإبداع الفني بصورة غير معهودة من قبل. وخلقت التجربة الجديدة شعورا بالحاجة إلى تجديد لغة الأدب بصفة كاملة، ما تمخض عنه ظهور حالة غليان بين رواد الجيل الشاب من الكتاب الباحثين عن أشكال جديدة للتعبير، في إطار انشغالهم المحموم بإصلاح منظومة الأساليب والإمكانات اللغوية. وفي غمرة حماستهم الإصلاحية أصبح المثقفون المبدعون ميالين لاستقبال أشكال فنية تحديثية جديدة، على أمل اختزان أفكار جديدة في رؤوسهم.

وفي هذا الإطار، لعب الرقص دورا مميزا من خلال الرؤية إلى بنيته الخاطفة والمؤقتة كعنصر بارز من عناصر الحداثة.

هكذا كان فن الرقص يتخلص من بنياته التقليدية، مثلما حدث في الأدب. وفي أعقاب تأوج الرومانتيكية romanticism في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مرت أشكال فن الرقص بفترة من المعاناة القاتلة. وانقلب جيل من الراقصين ضد «مدونة» codex الباليه الكلاسيكي، ملقيا بعيدا بتنورة البالية والأثواب الفضفاضة والأحذية الخفيفة لتخليص فن الرقص من القواعد التي كانت تقيده، وجعل الحركة الطبيعية مرهونة بالإيقاعات الطبيعية. وتم استبدال الحبكة المجلوبة من الخارج ببلاغة الصوت الداخلي على يد فنانين عمالقة مثل لويس فوللر، إسادورا دنكان، روث سان دينس، كانوا يمهدون الطريق لظهور هذا الشكل الفني الجديد. ومع ذلك، فإنه لا يمكن اعتبار الإصلاح والتجديد المقتصرين عندها على الفنون الحركية بمفردها على الخشبة سببا لتفسير الافتتان بالرقص من جانب المؤلفين البارزين لهذا العصر من أمثال ستيفان مالارميه Mallarme، وفاليري Valery، وهوفمانستال Hofmannsthal، وريلكه Rilke. إن جماليات حركة التأمل الذاتي الجديدة (الرومانتيكية) كانت تقود إلى الاتجاه نحو تنظير الفن.

كان تشارلز بودلير ch. Baudelaire أول من حدد العلاقة بين الأدب وفن الرقص. وقد تضمنت روايته القصيرة بعنوان «la Fanfarlo" العام ١٨٤٧ مقولة مهمة تقول: «أن ترقص يعني أنك تنظم الشعر بيديك ورجليك». هذا التمثيل البودليري استعاره مالارميه ليبني عليه من خلال آرائه الجمالية في الرقص مقالات نقدية عن العروض الحركية المعاصرة له. وقد ألهب خيال مالارميه الراقص الأمريكي لوي فوللر الذي تركت عروضه الفنية التي قدمها في باريس العام ١٨٩٢ أثرا في قلوب المبدعين والفنانين في أواخر القرن التاسع عشر، من بينهم الشاعر وليام بتلر ييتس W.B. Yeats وهنري تولوز لوتريك H. T. Lautrec، بل إن مالارميه جعل من الرقص قولا مأثورا إذ وصفه أنه «شعر خالص» pure Poisie: فالحركات الراقصة، مثل الكلمات، تشكل عالما رمزيا كتيما، وقصيا، وغامضا من التحفيز الدخلي. إن الفعل (فعل الرقص أو فعل القصيدة) ينبني ذاتيا من خلال الوسيلة التعبيرية التي يلوذ إليها الراقص أو الشاعر. فالرقص بالنسبة إلى مالارميه قصيدة مكتوبة في سفر الجسد، وهناك على وجه التحديد ينبغي قراءتها. إن الفنان المؤدي (الراقص/ الراقصة) يغدو دلالة (إشارة sign) لا شخصانية، وفي الوقت عينه يبقى مولدا لإشاراته التي يكتبها ببدنه (بجسده) ecriture corporelle التي تقارب الرؤيا الشعرية في الرقص من خلال هوية الفنان والوسيلة التعبيرية المستخدمة.

إن «الكتابة بالجسد» مؤقتة سريعة الزوال بينما الدلالات الشعرية المكتوبة ثابتة. وبالنسبة إلى مالارميه فإن الكتابة الشعرية ecriture poetique هو الفن المهم، هو سؤال الدهر عن النص المطلق الذي يسميه هو ببساطة «الكتاب» (السفر) The Book. ولم يمنعه أي من هذين النمطين من المقارنة بين تعامله مع الحروف وهو يكتب الشعر، والكلمات على الورقة، وبين عمل المصور الفوتوغرافي الذي يجهز أبطاله داخل المكان. فالكلمات عنده تصبح راقصات على الصفحة البيضاء، وتصبح القصيدة رقصة باليه مكتوبة.

إن مالارميه نفسه، الذي استطاع تثوير التعبير الشعري والنظم في قصيدته الغنائية «رمية النرد لا تلغي الحظ»، يمكن النظر إليه باعتباره أول المنظمين «للجوقة الموسيقية» في مجال الأدب.

إن أفكار بول فاليري عن فن الرقص، وهي أفكار طورها بصفة أساسية في حواره بعنوان «الروح و الرقص» اصame et la danse العام ١٩٢١، تفضي إلى أفكار مالارميه. غير أن محاولاته لمعاينة فنون الأداء تتجاوز مسألة المقابلة بين الرقص، الشعر، بين الراقص، الشاعر عندما يعرف الرقص بأنه «فعل خالص النقاء من التحول «act pur des mta-morphoses. وفي الوقت عينه، يرى فاليرى أن التحولات الجسدية المتصلة بالرقص الحركي تابع يترجم تحركات الروح المبدعة: إذ تغدو الحركة الراقصة حركة روحية/ فكرية. وباعتبار أن الرقص وسيلة لتعليق المتقابلات الجسدية والفكرية، فإنه

«بحيرة البجع» وترجمة لتحركات الروح المبدعة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يمثل بالنسبة إلى فاليري القوة الديناميكية المحركة للإبداع، في حين يراه مالارميه يمثل ترتيبا لنظام الدلالات (الإشارات) الفنية.

إن المقابلة بين جماليات الرقص والشحنة الشعرية بالنسبة إلى مالارميه وفاليري، على الرغم من بقاء كل الاختلافات بينهما مبدأ ثابتا لا يتزحزح، قد تعرضت لهجوم عنيف في أفكار هوغو فون هوفمانستال حول نظرية الرقص. إن هوفمانستال يعتبره الكثيرون منظرا يقترن اسمه بفن الرقص على أكثر من مستوى، ومؤلفا لأوبرا الباليه وصديقا للراقصين غريت فيزنثال وروث سان دينيس، كما أنه كان يقرأ الرقص قراءة شعرية، باعتبار أن الرقص لم يعد صورة للشعرية بل لكونه بديلا عن هذه الصورة. وقد رأى ان أزمة «فينر» Wiener في بواكير القرن العشرين المتعلقة باللغة قد أفضت الى «عشق يائس لجميع الفنون (...) التي تؤدى أداء صامتا». وهذا الإيماءة تنطلق من عالم اللغة، ذلك المنتج الحديث لثقافة منسية متفسخة، متجهة الى آفاق تجربة فردية سحيقة القدم.

الرقص بما يمثله من اشتغال تعبيري مباشر للذهن والبدن، كان قادرا على تقديم جوهر الأشياء والأنماط الأولية للتجربة الإنسانية - وهي إمكانية قد افتقدتها الكلمات «المشفرة داخل الدماغ». لقد قهر الرقص الغربة التي تصيب النفس والعالم وحقق الوحدة للنفس. إن جماليات هوفمانستال الخاصة بالصمت لتشير فقط إلى ما هو محظور قوله، بل توحي أيضا بالتزام الصمت في مواجهة آليات التغريب وأزمات الإدراك في الحضارة الحديثة.

في أدب مطالع القرن، لم يكن الرقص الهدف الوحيد للأفكار النظرية. وإذ أصبح الرقص موضوعا للشعر، كفن صامت يتمتع بإمكانات تعبيرية رفيعة المستوى، فإنه أيضا وضع مطالب غير مشروطة على الجوانب الفنية المستمدة من اللغة، وهي الإيقاع والتكرار والحركية (الديناميكية) والتنوع والبيان والمكان والهيئة - أي تلك الجوانب المتعلقة بالاستعارات والمحسنات اللغوية التي يمكن إعادة إنتاجها في العناصر الحركية الراقصة. لقد شكل الرقص طاقته كخطاب، شكل جماليات متطرفة تجلت تعبيرا نمطيا في الأشعار الغنائية والقصائد التي كتبها الشعراء الرمزيون الفرنسيون، كما تجلت لدى نيتشه، أو هوفمانستال، أو في قصيدة ريلكه بعنوان «قصيدة إلى أورفيوس» Sonnette an Orpheus المهداة إلى الراقصة فيرا أوكاما - كنوب.

الشعراء يريدون عادة قول الذي لا يقال، أن يعبروا عن الحركة الراقصة، لكنهم سرعان ما يبلغون حدود الكتابة «الرقصية». والأدب آلته التعبيرية كانت وستبقى هي الكلمات. وعلى الرغم من كل شيء فإن الفوارق بين الحركة الراقصة والكتابة يمكن تعليقها، على الرغم من أن المرء يمكنه بالاستعانة بأسلوب الرقص في التعبير، أن يتوصل بين حين وآخر إلى المرئيات، إلى ما يمور ويغلي في فعل الرقص. وها نحن نرى أن الأعمال الأدبية التي تكتب اليوم عن الرقص تقف شاهدة على الموجة الإبداعية المنطلقة بفعل التصادمات الصعبة والدافعة لهذين الفنين ◆

http://www.geocities.com/vienna/strasse/5503

موقع مختص بالباليه الاستعراضي يحوي العديد من التفصيلات المهمة في هذا المجال.

«لا كافا»
استعراض غنائي راق على مسرح البيكاديللي

إبراهيم معروف - لندن

الانطباع الأول الذي تكرسه لديك مسرحية «La Cava» هو امتزاج الثقافة الأصلية. بالأداء الفني الراقي، وإذ تهيمن موسيقى الأوركسترا على المشهد الفائق التأثير بألوان الطيف والإنارة التي استخدمت بطريقة تكاد تحكي عن ذاتها قبل أن تصفها فقد لا تترك للمشاهد سوى أن يستسلم مسحورا لعبق الماضي الممتزج بروعة القصور الملكية وحين تجري بموازاة ذلك رائحة الدسائس في القصر فيما تقرع طبول الحرب بإلحاح ليس بعيدا عن مخدع الملك المتيم في عشق مراهقة لا تعي حدود لعبتها، يدفعنا الأمر إلى السؤال، ترى ما قصة «لا كافا» المسرحية الغنائية التي تحكي قصتها غناء ورقصا ويسيل من الألوان والأضواء.

توظيف الديكور في نقل أجواء البلاط الملكي

تبدأ القصة خلال الفترة المضطربة من القرن الثامن الميلادي وتنطلق من علاقة حب غير شرعية بين الملك وفتاة ذات ستة عشر ربيعا.

يتزامن حدث المسرحية مع واقع احتلال «سيته»، شمال أفريقيا وهي على الأرجح سبتة المغربية في الوقت الحاضر، حيث يتحفز القائد العربي طارق بن زياد لاسترداد تلك المدينة التي تقبع منذ مائتي عام تحت حكم الملك رودريك ملك أسبانيا.

وفي الوقت الذي يتخذ الملك من مدينة «توليدو» الإسبانية مقرا لحكمه بعيدا عن أرض المعركة القادمة في «سيته» ينشغل بال القائد الإسباني الجنرال «إسباتوريس» بمصير ابنته ويقرر ترحيلها إليه لتحظى برعايته كصديق أثير عند الملك.

وتحاول ابنته الجميلة «فلوريندا» اليافعة والمقبلة على مرحلة النضج الأنثوي والمتحررة من رقابة الأباء، أن تستمتع بكل الفضول والاندفاع بلذة الاكتشاف والمغامرة للتعرف على المدينة المبهرة «توليدو»، ولكنها لم تزل تعيش بعد دفء مغامرتها العاطفية الأولى مع «سومال» ابن طارق عدو أبيها المتوثب، مذ ودعته ذلك الوداع الرومانسي مشددة على «أنها ستحتفظ به في قلبها إلى الأبد» متجهة إلى حيث يفترض أن تعد نفسها لكي تكون امرأة ناضجة.

وفي داخل القصر الملكي حيث تتمرد على ثلة من السيدات المؤمنات ممن يفترض أن يعددنها لكي تكون امرأة صالحة، فترتبط بصداقة مع زوجة الملك المتنبذة منه لسبب ما على الأرجح خيانة زوجية والتي تعد العدة للانتقام لكرامتها المجروحة.

وفي واحدة من مغامرات «فلوريندا» تزور السوق بعيدا عن رقابة مجموعة السيدات حيث تكتشف قبلتها الأولى فارس مجهول فتقول إن الحياة تستحق فعلا أن تعاش، كان فارس تلك القبلة هو الملك نفسه متخفيا والذي يكتشف لاحقا أنها ابنة صديقه الجنرال «اسباتورياس».

تكتشف «فلوريندا» سر قوة المرأة في داخلها فتبدأ لعبة خداع الملك. وحين تتأكد أن الملك سيصبح ألعوبة في يدها، تبدأ لعبة الثأر بتوفير مساندتها إلى أعداء الملك من داخل البلاط (الملكة) إضافة إلى قيامها بتسريب خبر إلى أبيها بأن الملك قد اغتصبها.

وفي الوقت الذي كانت نذر الحرب تقرع أبوابها، وفي محاولة للانتقام من الملك الذي اغتصب ابنته يعرض والدها قائد «سيته»، على القائد العربي طارق بن زياد التحالف للإطاحة بالملك رودريك، محاولا توظيف مقتل ابنه واغتصاب ابنته، طارحا السؤال ماذا ستفعل للثأر لابنك؟

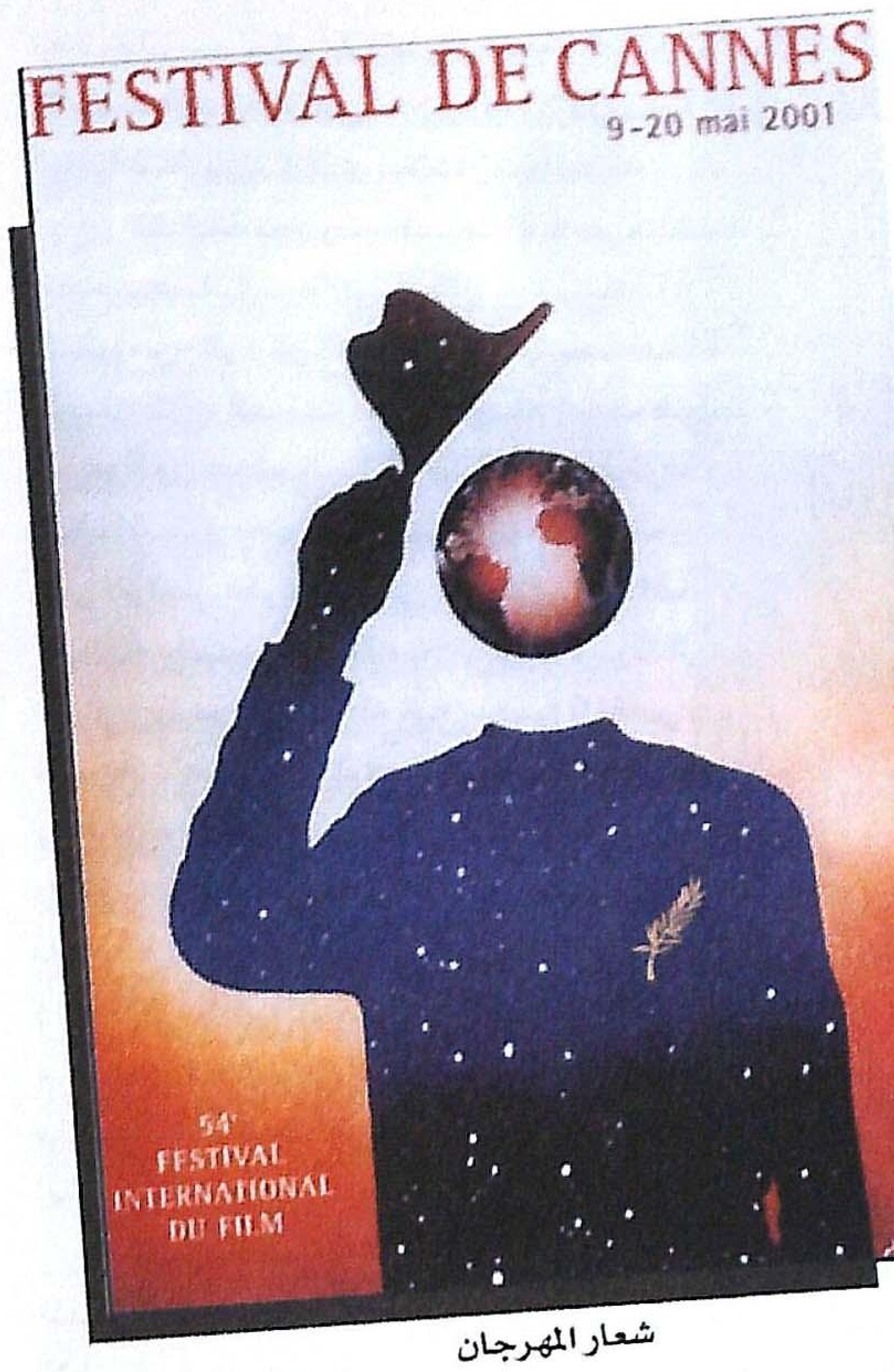
وهناك في القصر حيث تكتشف «فلوريندا» مرارة الحقيقة في أن الانجراف العاطفي قد لا يأتي بمصير الملك فقط بل بمصير أمة بأكملها، يسقط الملك مرتين، مرة بسيوف أعدائه من داخل القصر ومرة بسيوف الفاتح الجديد الذي كان يرسم عصرا جديدا لقومه ودينه.

ما هو مثير في هذه المسرحية الغنائية لا يمكن قصره على عنصر فنى دون آخر، لقد لعبت عناصر المسرحية مجتمعة في توفير قطعة فنية يندر أن تمتلك مثل هذا الانسجام، فالموسيقى الحية التي لحنها «ستيفن كيلنج»، يمكن اعتبارها لوحدها قصة متكاملة، والأغنيات المصحوبة بتلك الرقصات المدهشة والتي أخذت عناصرها اللونية من امتزاج الثقافة الشرقية والأندلسية.

وقد لعب ديكور المسرح بحركته وتوظيفاته الذكية في استخدام الفضاء دورا مبهرا في نقلنا إلى أجواء البلاط الملكي حيث استخدم المخرج «ستيفن ديكستر» والذي قام بإخراج الكثير من المسرحيات الرومانسية في بريطانيا وأمريكا وغيرها استخدم بإبداع مساحة طابقين وعلى مسرح دوار وكان ذلك ضروريا ومنطقيا نظرا لتسارع المشاهد والرقصات والعروض التي تميزت بالإيحاءات الواضحة والقوية فضلا عن الجمالية التي فرضتها روح الرقصات ذات المزيج الثقافي المتعدد الألوان. وقد جسد بإبداع الممثل «أوليفر توبابيس» دور الملك «رودريك» ولا غرابة في ذلك فهو ليس فقط ممثلا مسرحيا أخرج الكثير من المسرحيات مثل «رحلة أيام طويلة في ليلة واحدة» و «المليونيرة» و «فارس المعجزات» وغيرها وعمل في التلفزيون الكثير من الأعمال ذات الشعبية الواسعة ولذلك كان أداؤه واختياره له ما يبرره من قوة الشخصية والأداء والصوت والحركة والغناء.

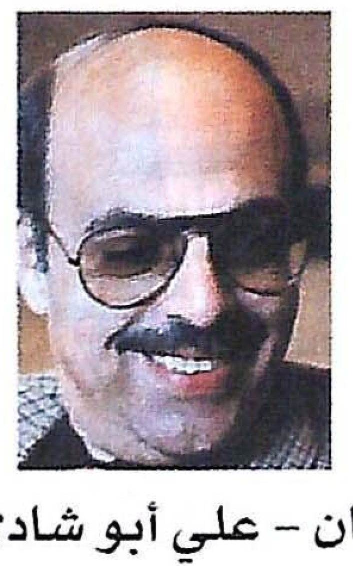
ولم تكن «جولي آلاناها» أقل أداء وهي تجسد هذه الشخصية التي تستند إلى تفجر الأنوثة وتأثيرها القوي في تطويع الملك لمكرها ودهائها، وكانت مؤثرة حتى في جرأتها في اختيار الدور الذي تطلب منها أن تعري نصفها الأعلى في لحظة تجل أمام الملك المدله بها عشقا، على الرغم من أن تجربتها ليست طويلة ومن المثير في العرض كان ذلك الانسجام في الأداء المسرحي، والغناء والعزف المصاحب، كما كانت حركة الديكور المتغيرة بإيقاعات منسجمة تعكس تلك الإيقاعات التي عبرت عنها موضوعة المسرحية التي كتبتها عن قصتها بالعنوان نفسه الكاتبة «دانا بروكولي» ولم تغترب كثيرا عن السياق التاريخي للقصة الحقيقة ولكننا كعرب ومسلمين ترى هل عرفنا كيف وظف طارق بن زياد صراعات القصر لصالحه قبيل احتلال الاندلس؟ ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



شعار المهرجان

يظل مهرجان كان السينمائي الدولي، على الرغم من أعوامه التي تجاوزت الخمسين، والذي يعقد سنويا بمدينة كان على الساحل الفرنسي منذ عام ١٩٤٦، واحدا من أهم وأضخم وأشهر المهرجانات السينمائية العالمية، إن لم يكن أكثرها شهرة وحضورا، وهو ثاني المهرجانات العالمية من حيث العراقة بعد مهرجان فينيسيا - في إيطاليا - الذي بدأ دورته الأولى عام ١٩٣٢، وكلاهما مع مهرجان برلين في ألمانيا أكبر ثلاثة مهرجانات سينمائية في العالم.



مهرجان كان..
الأفلام فرنكوفونية والجوائز فرنسية

كان - علي أبو شادي

ربما يحظى مهرجان فينيسيا - وإلى حد ما برلين - باحترام المثقفين السينمائيين لاختياراته المؤسسة على التميز الفني والفكري، ويأتي الجانب التجاري في المرتبة الأخيرة على عكس «كان» الذي يحتل الجانب التجاري محل الصدارة فيه، وربما كان ذلك سر بريقه وشهرته حيث يعتبر الملتقى السنوي لأشهر نجوم السينما في العالم، خاصة نجوم هوليوود التي تلعب شركاتها الكبرى، دورا رئيسا - سرّيا أو علنيا - في إنجاح المهرجان وقد يكون في تنظيمه أيضا، باعتباره أحد أكبر سوقين للفيلم في العالم مع سوق لوس أنجلوس في الولايات المتحدة، حيث تعقد خلاله عشرات الصفقات وتبدأ مئات المشروعات.

كان من المقرر أن يبدأ مهرجان كان - واسمه الرسمي «المهرجان الدولي للفيلم» - أولى دوراته في سبتمبر ١٩٣٩، حيث تقرر إنشاؤه في أثناء انعقاد مهرجان فينيسيا عام ١٩٣٨، لمواجهة ما آل إليه المهرجان الإيطالي، بتحوله إلى مهرجان للدعاية النازية والفاشية، وحتى يكون مهرجان كان - المزمع - تعبيرا عن فكر الدول الديموقراطية في مواجهة الفكر الفاشي والنازي، لكن اندلاع الحرب العالمية الثانية. يجعل من المتعذر انعقاد الدورة الأولى، وإن عاود فيليب برلانجير، سكرتير عام المهرجان بعث الفكرة من جديد ووافقت حكومة الجنرال ديجول، بعد انتهاء الحرب على إقامة المهرجان سنويا، لتبدأ دورته الأولى رسميا عام ١٩٤٦، ولينتظم انعقاده منذ ذلك التاريخ دون توقف إلا في عامي ١٩٤٨، ١٩٥٠، واستمر يمنح جوائزه طوال دوراته الأربع والخمسين» ما عدا عام ١٩٦٨ حيث توقف المهرجان في أثناء انعقاده بسبب أحداث الطلبة في فرنسا في مايو من العام نفسه.

كان للمهرجان دور مهم، لأكثر من نصف قرن، في مساندة الحركات السينمائية الجديدة على مستوى العالم منذ بداياته حيث دعم في النصف الثاني من الأربعينيات حركة الواقعية الجديدة في إيطاليا، وألقى الضوء على العديد من أفلامها ومخرجيها باعتبارها أولى - وأهم - حركات التجديد في السينما بعد الحرب العالمية الثانية، وكذا الموجة الجديدة في فرنسا في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، كما فتحت آفاقا جديدة للسينما اليابانية لتطل على العالم ويحصل تيانوسوكي كينوجازا على السعفة الذهبية عام ١٩٥٤ عن فيلمه «بوابة الجحيم».. كما شهدت الستينيات عرض أول فيلم قصير من أفريقيا السوداء عام ١٩٦٤، داخل المسابقة وهو الفيلم السنغالي «صراعات» إخراج بولين فييرا، كما رسخت جوائزه القيمة الخاصة للعديد من أعمال كبار مخرجي العالم مثل بونويل وكارول ريد وأورسون ويلز وويليام دايلر وفيديريكو فيلليني وفيسكونتي وارمانو أدلمي وأنطونيوني والإخوة تافياني وشولوندورف وإليو بتري وسكورسيزي وإيمامورا وكيروساوا وكوبولا وألتمان ولوزي ويوب فوس وأندريه فايدا وفيم فيندرز وعباس كياروستامي ومحمد الأخضر حامينا ويلماز جوني...

”
عُرض في المهرجان ١٧٩٨ فيلما من ٧٦ دولة، منها ٢٢١ فيلما لفرنسا وحدها، بينما لم يشارك العرب سوى بفيلمين فقط، عرضا خارج المسابقة الرسمية، أحدهما إنتاج فرنسي!
“

وغيرهم من الذين نالوا شرف الحصول على السعفة الذهبية PALME Dór الشهيرة من مختلف أنحاء العالم شرقه وغربه، شماله وجنوبه.

يشهد عام ١٩٦٢ مولد أول برنامج مواز في تاريخ المهرجان تحت اسم «أسبوع النقاد»، الذي أسسه الناقد الفرنسي والمؤرخ السينمائي الكبير جورج سادول، بعد أن ظلت أعمال المهرجان محصورة في البرنامج الرسمي للأفلام الطويلة، والقصيرة داخل المسابقة وخارجها، وعُني أسبوع النقاد بعرض الأفلام الأولى والثانية فقط، لمخرجيها وحدد هدفه في «عرض اكتشافات النقاد من المخرجين الجدد الذين لا يجدون الفرصة لسبب أو لآخر للعرض في البرنامج الرسمي للمهرجان»... كما بدأ في عام ١٩٦٩، ونتيجة لأحداث ١٩٦٨، ومن أجل مزيد من الديموقراطية في اختيارات الأفلام، برنامج جديد تحت اسم «نصف شهر المخرجين» وبرنامج «آفاق السينما الفرنسية»، وكلاهما يعرض أفلاما من اختيارات جمعية المخرجين بباريس، هذا بالإضافة إلى برنامج «نظرة ما» الذي يدخل في إطار البرنامج الرسمي دون الاشتراك في المسابقة وهو مخصص للأفلام ذات القيمة الفنية التي لم تجد طريقها إلى المسابقة شأنها شأن الأفلام التي تندرج تحت مسمى «خارج المسابقة» وتعامل رسميا معاملة أفلام المسابقة وأيضا دون المشاركة بها.

كما أضيف برنامج لعرض الأفلام الطويلة أو القصيرة التي يخرجها طلبة معاهد ومدارس السينما، واستحدثت جائزة باسم «الكاميرا الذهبية CAMERA Dór»، وتمنح للأفلام الأولى لمخرجيها من خلال لجنة خاصة، وتشترك فيها جميع الأفلام الأولى التي تعرض في جميع برامج المهرجان.. وعلى مدى أربع وعشرين عاما أصبحت هي «السعفة الذهبية» بالنسبة لمخرجي العمل الأول.

شارك العرب في أعمال مهرجان كان منذ دورته الأولى عام ١٩٤٦ حيث جاءت المساهمة الأولى من مصر بفيلم «دنيا» لمحمد كريم - خارج المسابقة، وفيلم «سيف الجلاّد» في المسابقة ومن المغرب شارك فيلم «معروف إسكافي في القاهرة» لجان موران، ومنذ ذلك التاريخ وحتى الآن، وعبر أربع وخمسين دورة شارك ما يقرب من ثلاثين فيلما طويلا ويزيد العدد قليلا عن الأفلام القصيرة في المسابقتين الرسميتين للأفلام الطويلة أو القصيرة وما يقرب من خمسين فيلما طويلا في البرامج الموازية، والغريب أن الأربعينيات والخمسينيات تشهد مشاركة عربية قوية تتمثل في ثلاثين فيلما عربيا طويلا وقصيرا في المسابقات الرسمية بينما يتراجع العدد بعد ذلك خلال

مشهد من الفيلم الإيطالي «غرفة الابن» الحائز السعفة الذهبية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأربعين عاما التالية من الستينيات حتى السبعينيات، ليتقلص العدد إلى اثنين وعشرين فيلما فقط! ومن الأعمال العربية التي شاركت في مسابقة المهرجان، البيت الكبير لأحمد كامل مرسي عام ١٩٤٩ مع فيلم «مغامرات عنتر وعبلة» لصلاح أبو سيف و«ليلة غرام» لأحمد بدرخان و«ابن النيل» ليوسف شاهين عام ١٩٥١.

في عام ١٩٥٤ يعود يوسف شاهين مرة أخرى بفيلمه «صراع في الوادي» مع فيلم صلاح أبوسيف «الوحش» حيث استقبل الفيلمان بحفاوة، ويدخل كمال الشيخ إلى الحلبة لأول مرة عام ١٩٥٥ بفيلمه «حياة أو موت» ويشارك صلاح أبوسيف مرة أخرى عام ١٩٥٦ بفيلم «شباب امرأة» وهذه كلها مشاركات مصرية، توقفت بعد الاعتداء الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ الذي شاركت فيه بريطانيا وفرنسا وإسرائيل، ويتم قطع العلاقات الدبلوماسية مع فرنسا، ومن ثم قاطعت مصر المهرجان لفترة طويلة امتدت حتى عام ١٩٦٤ حيث شاركت بفيلم «الليلة الأخيرة» لكمال الشيخ.

وفي عامي ١٩٥٧ و١٩٦٢ يشارك لبنان من خلال المخرج جورج نصر في المسابقة الرسمية بفيلم «إلى أين» ثم «الغريب الصغير»، واللافت للنظر أن كلا الفيلمين ناطق بالفرنسية!

يستقبل فيلم «الحرام» لهنري بركات عام ١٩٦٥ استقبالا طيبا ويشيد جورج سادول، وغيره من نقاد السينما «بالواقعية التي عرض بها الفيلم الحياة اليومية في قرية مصرية»، وعلى مدى عشرين عاما (١٩٤٦ - ١٩٦٥) لم تحصل السينما العربية على أي جائزة لكن في عام ١٩٦٧ يقتنص محمد الأخضر حامينا، لأول مرة، جائزة العمل الأول في فيلمه «رياح الأوراس» ليعود مرة أخرى من المهرجان في عام ١٩٧٥ وفي حوزته السعفة الذهبية الوحيدة - التي ذهبت للعرب منذ إنشاء المهرجان وحتى الآن، عن فيلمه «وقائع سنوات الجمر». بينما لم تنجح أفلامه التالية «عاصفة من المال» ١٩٨٢ و«الصورة الأخيرة» ١٩٨٦ سوى في المشاركة في المسابقة الرسمية، شأن فيلم يوسف شاهين «وداعا بونابرت» عام ١٩٨٥، والذي سبق أن شارك قبل خمسة عشر عاما (١٩٧٠) في المسابقة بفيلم «الأرض» الذي خرج مهزوما أمام فيلم «ماش» الأمريكي لروبرت ألتمان، وربما كان «الأرض» جديرا بالجائزة، ويبدو أن إدارة المهرجان قد أدركت أنها ظلمت القدير يوسف شاهين كثيرا، لذلك منحته جائزة عن مجموع أعماله بمناسبة الاحتفال بالعيد الخمسين للمهرجان عام ١٩٩٧ على الرغم من اشتراك شاهين في المسابقة الرسمية بفيلم «المصير».

لم يكن حظ المشاركة العربية في لجان تحكيم المهرجان أفضل بكثير من فرصتها في الحصول على الجوائز. فخلال أربع وخمسين دورة لم يشارك في لجنة تحكيم مسابقة الأفلام الروائية الطويلة سوى ثلاثة من العرب «رجلان وامرأة». يوسف وهبي عام ١٩٤٦ ويوسف شاهين ثم المخرجة التونسية مفيدة تلاتلي هذا العام (٢٠٠١)، بينما شارك الناقد والمؤرخ السينمائي التونسي الكبير طاهر الشريعة عام ١٩٦٧ في لجنة تحكيم مسابقة الأفلام القصيرة، وهكذا... مشاركتان من مصر، واثنتان من تونس، وجائزتان للجزائر هي كل حصاد ٥٤ سنة مهرجانات بالنسبة للعرب!

قد يأتي منح الجائزة لمخرج عربي أو حجبها عنه، لاعتبارات سياسية، وهو ما لم ينج منه المهرجان طوال تاريخه، حيث حكمت جوائزه العديد من الاعتبارات والتوازنات ومحاولة استرضاء بعض القوى الاقتصادية أو السياسية، فيحصل شين كايجي الصيني على الذهبية مناصفة، عن فيلمه «وداعا عشيقتي» عام ١٩٩٣ بسبب سياسته المعارضة للنظام الصيني، ويغازل المهرجان إيران بمنح عباس كياروستامي نصف الذهبية عام ١٩٩٧ عن فيلمه «طعم الكرز»، ويحصل أميركو ستاريتشا اليوغسلافي على السعفة الذهبية ١٩٨٥ عن «بابا في رحلة عمل» وهو أول أفلامه، والأخضر حامينا عن «وقائع سنوات الجمر» تحية للجزائر، على الرغم من انتقادات كثير من النقاد. وقد لا يعني ذلك سوء مستوى تلك الأفلام، بل إن معظمها على درجة كبيرة من التميز الفني، لكن كانت هناك أعمال أفضل - دائما - في تلك السنوات!

ويبدو انحياز فرنسا واضحا، وأحيانا فاضحا، لكل ما هو فرانكفوني - لاحظ الأسماء والأفلام العربية التي شاركت في المسابقة أو التحكيم في السنوات الأخيرة، وقد بدا ذلك الانحياز سافرا في الدورة الرابعة والخمسين التي انعقدت في الفترة من ٩ - ٢٠ مايو ٢٠٠١، حيث حظيت السينما الفرنسية، والأمريكية بنصف عدد أفلام المسابقة الرسمية وتركت الباقي لكل دول العالم! إضافة إلى تفضيل الإدارة الجديدة للمهرجان للإنتاج المشترك مع فرنسا، بحيث تصور البعض - ساخرا - أننا بصدد مهرجان «قومي» فرنسي وليس مهرجانا دوليا، ومن ثم فقد جاءت النتائج ويالعجب، ومن دون خجل، فرنسية أيضا!

بعد حوالي عشرين عاما متصلة، انتقلت إدارة المهرجان من جيل جاكوب إلى فيرونيك كايلا التي أصبحت مسؤولة عن جميع فعاليات المهرجان ما عدا اختيار الأفلام التي تولاها تيري فيرمو.

في المؤتمر الصحافي الذي عقده جاكوب قبل عدة أيام من المهرجان.

مشهد من «مولان روج» فيلم الافتتاح

وقدم فيه للصحافة الإدارة الجديدة، أعلن هذه الدورة ستشهد عرض ١٧٩٨ فيلما من بينها ٨٥٤ فيلما روائيا طويلا و٩٤٤ فيلما قصيرا من ٧٦ دولة، من بينها ٢٢١ فيلما لفرنسا وحدها (٨٣ فيلما روائيا و١٣٨ فيلما قصيرا) بنسبة قدرها ١٢,٥٪ أي ثمن أعمال المهرجان!.

تنقسم أعمال هذه الدورة إلى:

الاختيار الرسمي: الذي يضم الأفلام الروائية الطويلة داخل وخارج المسابقة، ومسابقة الأفلام القصيرة وبرنامج نظرة ما وأفلام طلبة معاهد السينما وريتروسبكتيف لأفلام العصر الذهبي للكوميديا الأمريكية.

> ”استبعدت فيرونيك كايلا مديرة المهرجان الجديدة، قارات أميركا اللاتينية وأفريقيا واستراليا من المشاركة في المهرجان، وتجاهلت أعمال كبار المخرجين أمثال ايتوري سكولا وتافياني وكين لوش وغيرهم.“

وإلى جانب ذلك هناك تظاهرة نصف شهر المخرجين وأسبوع النقاد وسوق الفيلم.

والمتأمل للبرنامج الرسمي، يلاحظ أن المهرجان يعرض ٢٣ فيلما روائيا طويلا داخل المسابقة وسبعة أفلام خارجها، منها خمسة أفلام أمريكية من بينها فيلم الافتتاح وخمسة أفلام فرنسية. كما تحصل أميركا على ثلاثة أفلام من السبعة خارج المسابقة، وفرنسا ثلاثة من بينها فيلم الختام «مهنة السلاح» لراؤول رويز، أي ستة عشر فيلما للدولتين من بين ثلاثين فيلما هي مجمل عروض البرنامج، في الوقت نفسه الذي استبعدت فيه الإدارة الجديدة ثلاث قارات - أميركا اللاتينية وأفريقيا وأستراليا، وتجاهلت أعمال كبار المخرجين أمثال ايتوري سكولا وتافياني وكين لوش وهيرتزوج وشين كايجي واريك رومير، ولم تجد بريطانيا وألمانيا مكانا لهما على خريطة المسابقة، وربما تلك سابقة لم تحدث من قبل فضلا عن اختيار فيلم من أفلام المسابقة للعرض في الافتتاح، مما يعني - إضافة إلى أنه استثناء ومخالفة لتقاليد ولأعراف المهرجانات - منح الفيلم «مولان روج» إخراج باز لورمان تميزا خاصا، قد يؤثر - سلبا أو إيجابا - في لجنة التحكيم.

تسع دول أخرى بجانب أميركا وفرنسا، شاركت في المسابقة الرسمية، لليابان ثلاثة أفلام، واثنان لإيطاليا ومثلهما لتايوان وفيلم واحد لكل من إيران وروسيا وأسبانيا والبرتغال وسويسرا والبوسنة، ولاشك في أن لدى إدارة المهرجان تبريرات عدة، فالقائمة تضم أسماء لكبار المخرجين الذي يعني اشتراك أي منهم - في أي مهرجان - ضمانا للنجاح، ومن بينهم الياباني المخضرم شوهي إيمامورا.. والإيطاليان الكبار إرمانو أولمي وناني موريتي والروسي ألكساندر سوكوروف والأمريكيان جويل كوين وداڤيد لينش والبرتغالي مانويل دي أوليفيرا والفرنسيان جاك ريفيت وجان لوك جودار، كما أنه تم اختيار ٥٦ فيلما من ٢١ دولة للعرض داخل وخارج المسابقة وفي برنامج «نظرة ما»... كما أن جاكوب، وزملاءه أعلنوا أن سياسة المهرجان تتجه نحو مزيد من الأفلام الجماهيرية.. وقد يكون في ذلك التصريح تفسيرا لاستبعاد أسماء العديد من المخرجين الذين لا تحظى أفلامهم بالجماهيرية التي يعنيها جاكوب!

وبالنسبة للعرب فإنه من بين ١٧٩٨ فيلما، لانجد سوى فيلمين فقط أحدهما التونسي الروائي الطويل «فاطمة» إخراج خالد غربال، وهو إنتاج فرنسي، والثاني «سايبر فلسطين» روائي قصير للفلسطيني إيليا سليمان، وكلاهما يعد من خارج البرنامج الرسمي، وفي إطار نصف شهر المخرجين.. وقد عجز يوسف شاهين، لمرضه عن إنجاز فيلمه «سكوت حانصور» كما رفضت إدارة المهرجان فيلمي أسرار البنات لمجدي أحمد علي «والسادات» إخراج محمد خان، وكلاهما من مصر.

هناك دور متزايد تلعبه المرأة في مهرجان هذا العام، فضلا عن أن فيرونيك كايالا هي المسؤولة عن إدارة المهرجان، فإن امرأتين ترأسان لجنتي تحكيم هما الفنانة النرويجية الكبيرة ليف أدلمان رئيس لجنة تحكيم المسابقة الرسمية للأفلام الطويلة والمخرجة البرتغالية ماريادي ميديروس رئيس لجنة تحكيم جائزة الكاميرا الذهبية، كما تشارك الممثلات شارلوت جينسبورج وساندرين كيبرلاند من فرنسا وجوليا أرموند من بريطانيا والمخرجة التونسية مفيدة تلاتلى أعضاء في لجنة التحكيم الرئيسة إلى جوار المخرجين تيري جليام (أميركا) وماثيوكا زوفيش (فرنسا) وادوارد يانج (تايوان) وميمو كالو بريستي (إيطاليا) أي خمس نساء مقابل خمسة رجال وإن كانت الرئيسة امرأة، والغريب أن الكتالوج الرسمي للمهرجان فصل بين الرجال والنساء في قائمة لجنة التحكيم، كما أن لجنة تحكيم مسابقة الأفلام القصيرة المكونة من خمسة أعضاء تشارك فيها ثلاث نساء هن فاليريا بروني نيرشت (ممثلة من إيطاليا) وسميرة مخملباف (مخرجة - إيران) وليني رامساي مخرجة - بريطانيا، مع رئيسها المخرج الفرنسي إريك زونكا والمخرج الكمبودي ريتي بان.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبعد ثماني سنوات من مشاركته في المسابقة الرسمية عام ١٩٩٢ بفيلمه الأول كمخرج «قاعة الرقص» يعود المخرج الشاب بازلورمان (٣٩ سنة) إلى صدارة المهرجان، مقتنصا حق الافتتاح بفيلمه البديع «مولان روج» أو «الطاحونة الحمراء».

بنعومة وبساطة، يدخل بنا لورمان في بداية الفيلم إلى عالم المسرح الرحيب، الذي يعشقه، حيث تنفرج الستارة الحمراء ليظهر خلفها شعار الشركة المنتجة، شركة فوكس، ليعيدنا من خلال الصورة والموسيقى إلى الأجواء الحميمة للسينما الصامتة، ثم ما يلبث أن ينقلنا، بمهارة حرفية عالية إلى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين من باريس حيث حي مونتمارتر الشهير ثم ندلف معه في قطع مونتاجي حاد إلى خشبة مسرح المولان روج الأشهر حيث تصدح الموسيقى مع كاميرا لاهثة، نشطة، منتشية. تتابع وتلاحق سرعة وعنف حركة الراقصات والراقصين من زوايا صعبة، مختلفة ومعقدة، وتتألف الألوان المبهجة لتحيل المشهد كله إلى كتلة من الحيوية والنشاط والإبهار، في تمهيد لظهور ساتين (نيكول كيدمان) أشهر نجوم الاستعراض في نهاية القرن التاسع عشر، وبطلة فرقة المولان روج، لتختار وفقا للتقاليد الكاتب الشاب كريستيان (إيوان ماك جريجور) ليكون رفيقها في الرقص، وهو الخجول قليل الخبرة، يفزع الشاب في البداية من طريقة معاملتها، وهي الغانية المدربة، ثم يسقط في بحر الحب، لنتابع إحدى قصص العشق الرهيفة، التي قد تتشابه مع كثير من القصص (غادة الكاميليا مثلا) حيث تنتهي نهاية فاجعة بموت ساتين تحت وطأة مرض السل اللعين، لكن لورمان المبدع، ينجح في تقديم عمل متكامل العناصر، على الرغم من قتامة النهاية، مستعيدا روح العصر مبرزا العلاقات المشوهة التي تحكمها المصالح، في عالم مفتقد للحب الحقيقي، خال من الصدق، وتغتال فيه حرية الإنسان، وتعلو روح الأنانية كل ذلك بأسلوب سينمائي ساحر، راعى فيه لورمان كسر الإيهام، وقصد أن يظل المتفرج دائما، مدركا أنه يشاهد فيلما سينمائيا من دون أن ينغمس فيه، وهو ما سبق أن حققه - بنجاح - عن طريق استخدام الرقصات كوسيلة لكسر الإيهام في فيلم «قاعة الرقص» وكذا استخدامه للغة شكسبير العتيقة في فيلمه الثاني «روميو وجوليت» كي يبدو أن هناك مسافة واضحة بين الماضي والحاضر، وهنا في «مولان روج» كانت الموسيقى هي وسيلته في إيقاظ وعي المتفرج، وتفعيل مشاركته، حين روى القصة من خلال الأغاني.

تتنامى قصة الحب بين كريستيان، وهو الراوي الذي نراه في بداية الفيلم وقد بدا أكبر سنا، وبين ساتين الجميلة، لكن الدوق الذي يعشق الراقصة، ويتعاقد من أجلها على إنتاج العرض الجديد للفرقة مشترطا أن تكون له وحده يدخل في صراع غير متكافئ مع كريستيان الذي يتمسك بحقه في الحب، وعبر عشرات التفاصيل الصغيرة تكتمل اللوحة الرائعة التي رسمها لورمان، بحذق، صوتا وصورة، والتي يجنح فيها الخيال إلى آفاق رحبة، محلقا في سموات الإبداع، تسقط ساتين صريعة المرض الذي ينهي حياتها على خشبة المسرح، بين يدي كريستيان الذي يبكيها في واحد من أرق وأجمل مشاعر الوداع في السينما، ويغلق لورمان الستارة - الحمراء - مرة أخرى، وتعزف الموسيقى ذات المقطوعة التي صاحبت فتح الستارة، منبها مشاهديه إلى أنهم كانوا يشاهدون عملا فنيا «على المسرح» في السينما.

إن الإنجاز البصري المبهر لمدير التصوير جاك ألبين، لا يعادله إلا شريط الصوت الذي ساهم فيه جريج أرمسترونج وموريس دي فريز حيث سبحنا معهما في بحر النغم من إلتون جون إلى مارون ومن استينج إلى البيتلز، مضيفا بذلك بعدا عصريا على التاريخ في هارمونية فذة.

قد يؤخذ على الفيلم انكفاؤه داخل المسرح، من دون أن يخرج إلى شوارع باريس ١٩٠٠ مصورا الواقع المحيط بأبطاله.. وأنه على الرغم من استلهامه إلى حد ما، حياة الرسام الفرنسي الشهير تولوز لوتريك، صاحب اللوحة المعروفة باسم «مولان روج».. إلا أن الفيلم قدمه تجسيدا أقرب إلى المهرج منه الى الفنان التشكيلي، متجاهلا دوره كرسام مرموق.

مولان روج - لورمان فيلم عن الروح التي تنشد الحقيقة والجمال والحرية... وعن ذلك الحب... الذي

”

المخرج البوسني دانيس نانوفيتش يصور في فيلمه «أين الحدود» مأساة الحرب الهيستيرية بين الصرب والبوسنة، واستطاع أن يفضح التعصب والتواطؤ والوحشية، وأن يعري أجهزة الإعلام والأمم المتحدة.

“

يخطف تلك الروح. وعلى الرغم من كل هذا، وياللغرابة، قد تجنبته الجوائز تماما!

لم يكن لورمان المخرج الوحيد في أفلام المسابقة الذي انشغل بعالم المسرح، وجعل أحداث فيلمه تدور على خشبته، فهناك أيضا البرتغالي العجوز مانويل دي أوليفيرا في فيلمه «عائد إلى بيتي»... والفرنسي المخضرم، أحد رواد الموجة الجديدة جاك ريفيت في فيلمه «من يدري». ويلعب المسرح من خلال البطلة التي تعمل ممثلة دورا في حياة شخصيات فيلم «إعادة» للفرنسية كاترين كورسيني.

يقدم أوليفيرا مرثية لعالم يغرب، من خلال ممثل مسرحي ذائع الصيت - يلعب الدور القدير ميشيل بيكولي - يستشعر ضرورة الاعتزال، خاصة بعد أن ألمت به كارثة مروعة. خطفت منه زوجته وابنته وزوجها في حادث سيارة، وتركوا معه حفيدا صغيرا يبعث الأمل في الحياة. لكن الممثل الشهير الكبير لم يعد قادرا على الاستمرار، في ظل مناخ معاد للفن الحقيقي، وفي ظل ظروف عمرية. وشخصية لا تمكنه من الاستمرار، ليقرر فجأة مغادرة موقع التصوير، ويسير بملابس وماكياج الدور الذي هو أحد الأفلام، مرددا في حالة أقرب إلى الهذيان حواره في الفيلم - عن «أوليسيس لجيمس جويس». لقد غلبه الدور، بعد أن اعتاد أن يغلب كل الأدوار... ومن ثم ترك كل شيء قائلا: أنا عائد إلى البيت.

عشرون دقيقة تقريبا، ونحن نتابع الأداء المذهل لجلبرت فالنس (بيكدلي) على خشبة المسرح في دور الملك في مسرحية يوجين يونسكو كاتب العبث الشهير «الملك يموت»، حيث يهذي بكلماته الأخيرة حول مجده الزائل، ومملكته الخربة.

وكأنما يتحدث أوليفيرا (٩٣ سنة) عن نفسه، عشرات التفاصيل التي تنذر بالنهاية القريبة، خاصة بعد أن فشل في حماية نفسه من أحد اللصوص الذي سلبه ساعته وجاكيته وحذاءه الأثير، ليعود حافيا مذهولا، ومرة أخرى يشارك في عرض مسرحية «العاصفة» لشكسبير، وهي تحية من العجوز أوليفيرا، مجددة، للمسرح فنا وتاريخا، وأيضا إنذار لبطلنا الذي يقرر، في النهاية، ومن دون تردد الاعتزال، عمل شديد البساطة والتركيب معا، تتقاطع فيه خطوط المسرح والسينما ويكشف عن عمق ثقافة كاتبه ومخرجه، يفيض بالحزن والشجن، وينتهي، ككل التراجيديات الرصينة، بهزيمة البطل.

كما أوليفيرا، يفتح جاك ريفيت فيلمه «من يدري»؟ ببروفة لعرض مسرحية «كما تهواني» لبيرانديللو، تؤديها فرقة مسرحية إيطالية على أحد مسارح باريس، فبطلة الفيلم ممثلة فرنسية تركت مدينة باريس فجأة ورحلت إلى إيطاليا مخلفة وراءها جراح حب قديم... لكنها حين تعود تنفتح كل الجراح... وتحاول لقاء حبيبها السابق، بينما يكاد صديقها الحالي - مخرج الفرقة يقع في حب فتاة صغيرة، وجد عندها ضالته الممثلة في نص مسرحي غير منشور لجولدوني - وهي - أي الفتاة الصغيرة، شقيقة صديق زوجة بيير - حسب الممثلة القديمة... ومن خلال هذه العلاقات الضيقة المغلقة المصطنعة يحاول، ومن خلال التقاطع مع حوار وأحداث مسرحية بيراندللو التي نتابع مقاطع كثيرة منها، أن يصور عبثية الواقع، خاصة في مشهد النهاية الذي يدور على خشبة المسرح، حين تتجمع كل الشخصيات، تصفي حساباتها وتراجع مواقفها، وتحدد مسار مستقبلها.

فيلم ريفيت يحمل تحية حارة للمسرح، لكنه بمعماره الهندسي الصارم وعقلنته للعلاقات العاطفية، عجز عن خلق حالة من التواصل الحقيقي مع المتلقي على الرغم من العديد من اللمسات الكوميدية التي ضاعت هباء.

تحكي الفرنسية كاترين كورسيني في «إعادة»، قصة علاقة معقدة بين صديقتين حميمتين، تلتقيان بعد عشر سنوات من الفراق، وقد أصبحت إحداهما طبيبة أسنان (لويز) والأخرى ممثلة مسرح شهيرة (ناتالي)... ولأن لويز مغرمة بناتالي، لكونها الشخص الذي كانت تتمنى أن تكونه، فإنها تهجر بيتها لتقيم مع ناتالي، وتدفعها أن تترك صديقها المخرج، لتؤدي دورا في مسرحية مع مخرج عجوز شهير، يوفر لها الشهرة والمجد لكنها في النهاية، وبدلا من أن تساعدها، تكاد تدمرها.

إنه فيلم شديد الخصوصية، عن عالم ضيق محدود، يمكن أن تتحمله داخل قاعة العرض لكن لا يبقى منه شيء بعد ذلك سوى ذلك الأداء المجتهد لإيمانويل بيرت وباسكال بوسيريه.

ثلاثة أفلام عن الحرب، تضمنتها المسابقة، يعود في أولها إرمانو أولمي - المخرج الإيطالي العجوز (٧٠ سنة) بمهنة السلاح إلى القرن السادس عشر، ليقدم صفحة من تاريخ إيطاليا حين اجتاحتها الجيوش الألمانية، في محاولة لعزل البابا وتحديد صلاحيات الفاتيكان، يتصدى لهم القائد الإيطالي الشجاع جواني دي ميديتشي لكنه يدفع حياته ثمنا لخيانة أحد النبلاء الإقطاعيين الذي يبيع أسلحة متطورة إلى الألمان.

مهنة السلاح، صرخة ضد الحرب

ميشيل بيكولي في فيلم «عائد إلى بيتي»

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وضد تجار السلاح، وضد الخيانة، والخونة الذين يتواطأون مع العدو تحقيقا لمصالح شخصية، دونما النظر إلى مصلحة الوطن. لكن فيلم أولمي - الحائز السعفة الذهبية عام ١٩٧٨ عن فيلمه «شجرة القباقيب» يظل على الرغم من تميز عناصره الفنية، صوتا وصورة، وعلى الرغم من جماله الشكلي المبهر، وقوة أداء ممثليه، وبراعة تنفيذ المعارك الحربية، عملا متخفيا باردا تفصل بينه وبين المشاهد مسافة كبيرة، فيبدو كأننا نراه من خلال لوح من الزجاج الشفاف، ولا يتناسب مع تاريخ مخرجه إلا من حيث إتقان الحرفة! على عكس الفيلم الفرنسي «جناح الضباط» للمخرج فرانسوا دوبيرون، الذي قدم هجائية عنيفة للحرب، من خلال عمل شديد البساطة والقوة والقسوة والإنسانية معا، تدور أحداثه في أثناء الحرب العالمية الأولى، حيث يصاب الضابط الشاب أدريان بشظية تشوه وجهه، ويتابع دوبيرون، خطوة خطوة، عملية إعادة ميلاد الضابط الشاب الذي يتملكه وزملاؤه الإحباط واليأس، لكنه، ومن خلال طبيب تجميل، شديد الإنسانية، وممرضة أقرب إلى الأم الرؤوم، وعلاقة عابرة تبعث في نفسه الأمل في العودة إلى الحياة، يحاول الشاب الانتصار على عاهته، وينجح حين يتمكن من تقبل واقعه الجديد فيتقبله الآخرون.

يحتشد فيلم روبيرون بعشرات التفاصيل حول هؤلاء الذين يدفعون ثمن الحروب تشوها نفسيا وبدنيا، فلا هم موتى، ولا هم أحياء في نظر المجتمع البليد العواطف وهناك أيضا العديد من اللحظات والمواقف الإنسانية التي برع دوبيرون في تنفيذها لتمس شغاف القلب، وتدعو إلى كراهية الحرب.

يأتي الفيلم الثالث عن الحرب، أكثر معاصرة حيث يتناول المخرج البوسني دانيس تانوفيتش في «بين الحدود» مأساة تلك الحرب المجنونة الهستيرية بين الصرب والبوسنة عام ١٩٩٣، بأسلوب أقرب إلى الكوميديا السوداء، من خلال جنديين أحدهما بوسني، والثاني صربي اضطرتهما الظروف البشعة إلى أن يحاصرا معا في خندق بين الحدود الصربية والبوسنية، ليستكملا دائرة الصراع العبثي بينهما، وإن اضطرا في بعض اللحظات أن يعودا إلى إنسانيتهما وإلى كونهما مواطنين في دولة سبق أن كانت موحدة... لكن التعصب لا يترك سبيلا إلى التعايش.

التقط تانوفيتش - وهو المخرج وكاتب السيناريو، موقفا دراميا فذا، استطاع من خلاله أن يكشف ويفضح ويعري كل أنواع التعصب والتواطؤ والجهل والقسوة والوحشية، وأجهزة الإعلام ورجال الأمم المتحدة بأسلوب ساخر مفعم بالمرارة الشديدة حتى يصل في نهاية الفيلم ليلخص، دون ثرثرة، موقف العالم المدان من مأساة الشعب البوسني، حيث يترك الجميع، الشاب البوسني النائم فوق لغم أرض عجزت خبراتهم الهائلة عن إبطال مفعوله حيث سينفجر اللغم لأدنى حركة من الشاب الذي وضعه صربي في هذا الوضع، وتغادر أجهزة الإعلام ورجال الأمم المتحدة الموقع، وترتفع الكاميرا لتصور الشاب وحيدا بائسا، مفزوعا، ضائعا... لقد وضعوا شعب البوسنة فوق اللغم وتركوه وحيدا.

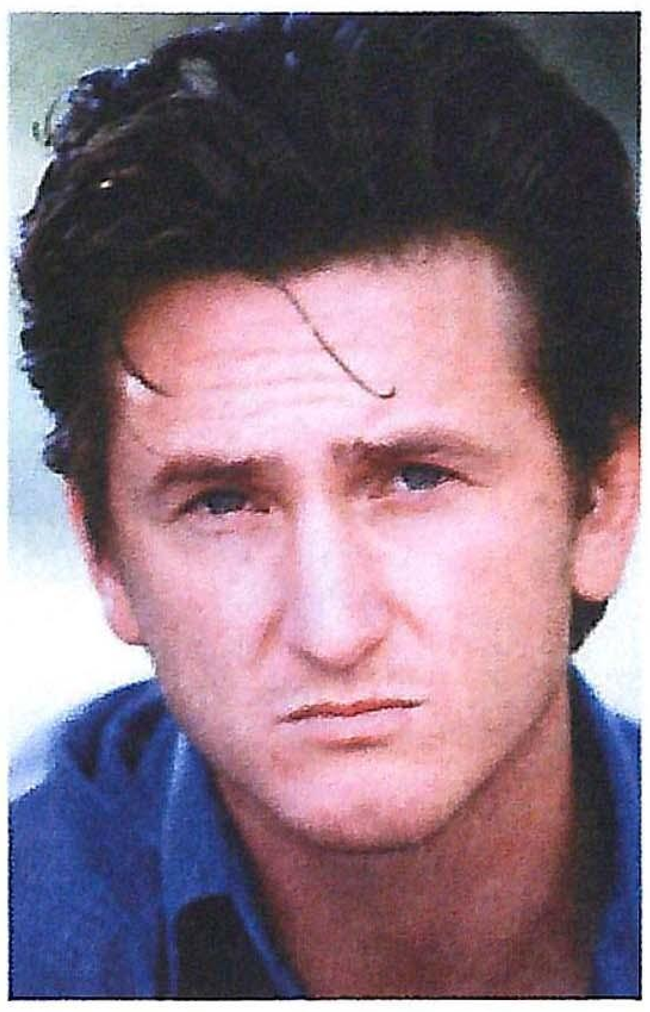
المخرج الياباني شوهي إيمامورا مخرج فيلم «مياه دافئة»

استحق تانوفيتش جائزة أحسن سيناريو، ذلك أن الفيلم بحساسية قضيته وصدق رؤيته، وبراعة تناوله، وإدانته للحرب في شتى صورها... هو واحد من أهم مشاركات المهرجان بل إنه في نظري يتجاوز فيلم «تحت الأرض» للبوسني أمير كوستاريتشا عن الموضوع نفسه.

الأفلام الثلاثة الإيطالي والفرنسي والبوسني، بأزمانها المختلفة من منتصف القرن السادس عشر وحتى تسعينيات القرن العشرين، تشكل إدانة كاملة للحرب في أثناء المعارك وبعدها!

وإذا كان الحب بتنويعاته المختلفة، رومانسية وسادية شاذة وماسوشية وهما وخيالا أو واقعا يائسا محبطا، رغبات جامحة يائسة، وأخرى متحققة ناجحة من «مديح الحب» لجودار إلى «مياه دافئة تحت جسر أحمر» لشوهي إيمامورا، من «أستاذة البيانو» لمايكل هانكه إلى «كم الساعة هناك» إخراج تساي مينج ليانج فإن الموت قد حلق بجناحيه السوداوين فوق صالات العرض في أعمال كثيرة، حيث يبدأ فيلم «الوعد» للأمريكي شين بن بمقتل فتاة صغيرة، ويبدأ «كم الساعة هناك» التايواني بوفاة الأب، وتموت ساتين، بطلة «المولان روج» في نهاية الفيلم، ووفاة الفارس النبيل في «مهنة السلاح»، ومقتل الجنديين الصربي والبوسني والمصير المؤلم الذي ينتظر الجندي البوسني فوق اللغم في «بين الحدود»... والحادثة التي أودت بأسرة الممثل بطل فيلم «عائد إلى بيتي»، وموت لينين في الفيلم الروسي «تاوروس» لألكساندر سوكوروف، ونهاية المجرم الإيطالي روبرتو سوكو في الفيلم الفرنسي بالاسم ذاته لسيدريك خان، بل إن السعفة الذهبية ذهبت إلى الفيلم الإيطالي «غرفة الابن» الذي تتجسد فيه أقسى أشكال الموت وهي موت الابن!

> حلق الموت بجناحيه السوداوين فوق صالات العرض في أعمال كثيرة، وذهبت السعفة الذهبية إلى الفيلم الإيطالي «غرفة الابن» الذي تتجسد فيه أقسى أشكال الموت والفجيعة


شين بين مخرج الوعد

يعود جودار أستاذ الأساتذة، والثوري الأشهر في عالم السينما الجديدة، المختلفة، إلى مسابقة المهرجان بعد فترة غياب، أو بالأحرى عزوف عن المشاركة بفيلمه «في مديح الحب» وهو في مجمله عبارة عن مجموعة تأملات للمخرج المفكر الفيلسوف في الحياة.. والحب، والثقافة والفن والسينما والمسرح في الموت والتاريخ والذاكرة... في معاني الأشياء التي يحاول الفيلم أن يتحدث عنها... عبر خيوط درامية واهية يتحدث الفيلم عن أشياء كثيرة... عن العجز، عن الحب حين يكون مقياسه - أي الحب - أنه من دون مقياس، وعن كراهيته للسينما الأمريكية السائدة، وللأمريكيين الذين هم بلا تاريخ ويحاولون صناعة التاريخ... وعن العدل الذي هو أساس السلام حين يتحدث عن سرايفو... وقد يقصد أيضا قضية فلسطين، التي خصها المخرج بفيلم في وقت سابق.

يصور جودار الجزء الأول المعاصر بالأبيض والأسود، والماضي بالألوان على عكس السائد والمألوف، ويطرح فيه خلاصة تجربته كمثقف، ملتزم... يرتكز على موقف حضاري ووعي ناجح ليبقى العمل، بأسلوبه، وقضاياه، وتأملاته عملا متفردا شديد الاحترام، شديد الخصوصية، معبرا عن ذات ذلك الأستاذ العظيم جان لوك جودار.

ستة أفلام آسيوية شاركت في مسابقة هذا العام ثلاثة من اليابان واثنان من تايوان وواحد من إيران، لم تحظ سوى بجائزة مقترحة لمهندس الصوت في الفيلمين التايوانيين، وربما كانت اللجنة على حق، فالأفلام على الرغم من مستواها الجيد لا ترقى إلى مستوى الجوائز، حتى أن فيلم العجوز إيمامورا صاحب الذهبية في عام ١٩٨٣ عن «أنشودة ناراياما» وعام ١٩٩٧ عن «الثعبان» لم يأت فيلمه «مياه دافئة تحت جسر أحمر» بالمستوى الرفيع نفسه الذي ألفناه من شيخ مخرجي اليابان حاليا، على الرغم من محاولته التفلسف، وجعل الماء الذي يتدفق من بطلة الفيلم عند ممارستها الحب، قرينا للحياة، باعتبار أن الجنس هو سر الحياة ذاتها، كما فعل الفيلمان اليابانيان الآخران «قمر الصحراء» لأوياما شينجي و«مسافة» إخراج كور - أيدا هيروكازا طريقهما إلى المسابقة الرسمية بارتباك بنائهما وإيقاعهما الساكن وغياب الرؤية، حيث بدت المجاملة واضحة في مشاركتهما في المسابقة الرسمية، حاجبين أسماء مهمة، كان من الممكن أن تثري المهرجان هذا العام.

كما جاء فيلمي هو هسياو هسين «مامبو الألفية»، وتسياو-مينج ليانج «كم الساعة هناك؟» أقل كثيرا من مستوى مخرجيهما، حيث يحاول هسين، الذي شارك مرارا في مسابقة كان أن يطرح موضوعا جادا حول ضياع الشباب التايواني بسبب المخدرات وعجزه عن الحب والتواصل، وافتقاد الأمان، لكن الفيلم يأتي كثير الثرثرة حيث يغيب الهدف وسط ضباب المخدر والعنف... أما ليانج فيقدم فيلما طريفا عن ثلاثة أشخاص يعيش كل منهم وهمه الخاص ويحاصر نفسه داخله، الأم التي تنتظر عبثا عودة الأب المتوفي، والابن الذي يعيش قصة حب من طرف واحد ويتماهى مع المحبوبة التي سافرت إلى فرنسا، ولكونه بائعا للساعات، يحاول أن يجعل توقيت كل الساعات في تايوان مماثلا لتوقيت باريس، والفتاة التي سافرت للسياحة، وضاعت وسط زحام المدينة الساهرة.

من إيران، يأتي فيلم «سفر كاندهار» لمحسن مخملباف، مصورا ذلك الواقع البائس المرير الذي يعيشه الشعب الأفغاني - وليس الإيراني، فالفيلم عن أفغانستان، أقرب الجيران إلى إيران - وما يعانيه ذلك الشعب من جوع ومرض يفضيان يوميا إلى الموت حيث تتناثر الجثث في الصحراء الشاسعة الممتدة، التي تشكل مساحة الحدود مع جيران أفغانستان، وفي مقدمتهم إيران إلى تحمل مسؤولية أدبية ومادية تجاه الشعب الأفغاني، الذي كان إلى وقت قريب جزءا من الإمبراطورية الفارسية، وتستقبل يوميا عشرات اللاجئين الفارين من عذابات طالبان.

مشهد من الفيلم الإيراني «كاندهار» للمخرج محسن مخملباف

من خلال رحلة لاجئة أفغانية (نافاس) هاجرت إلى كندا، ثم تضطر إلى العودة إلى مدينتها كاندهار الأفغانية مرة أخرى لإنقاذ شقيقتها التي قررت الانتحار، يفضح مخملباف من خلال رحلة نافاس كل صور التخلف والتردي الذي حاق بالأفغان من خلال لغة سينمائية تمزج بين التسجيلي والروائي، خاصة أنه نجح في التصوير داخل الحدود الأفغانية. إن خاك الصبي ذا الاثني عشر عاما، الذي طرده الملا لعجزه عن حفظ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

القرآن والتدريب على السلاح، والذي تستأجره تافاس ليكون دليلها في الصحراء، حيث طريقها عبر الحدود إلى كاندهار، يغلظ قلبه وتقسو مشاعره الطفولية فلا يتورع عن انتزاع خاتم من هيكل عظمي لجثة في الصحراء بغية بيعه لنافاس، ولا مانع من أن يتحول المرتزق الأمريكي الذي شارك - بأجر - في الحرب ضد السوفييت ثم الحرب الأهلية بين القوى المتناحرة على السلطة والثروة، يتحول إلى طبيب أفاق، وأن يتاجر الأفغان الفقراء المشوهون في الأعضاء التعويضية التي تأتيهم عبر المساعدات الخارجية، ويصورها مخملباف في مشهد لا ينسى حيث تلقي طائرات الهيلوكوبتر بالمظلات التي تحمل السيقان الصناعية في الصحراء، بينما يجري صوبها عشرات من ذوي الأرجل الصناعية، تتابعهم الكاميرا في أسى وحزن عميقين على مصير شعب، لقد كان مخملباف على حق حين قال: إن أحدا لم يمس تمثال بوذا، لقد انهار خجلا وعارا مما يحدث أمامه!

إذا كان فيلم التحريك «شيريك» قد أشاع قدرا من البهجة بددت قليلا من الأحزان والقتامة التي غلفت أجواء المهرجان، فإن اسم وتاريخ المخرج الكبير دافيد لينش وفيلمه المشوش، «طريق ميلهو لاند» لم يكن ليستحق حتى نصف الجائزة التي حصل عليها كأحسن إخراج مع زميله الأمريكي جويل كوين... فهو يقدم هجائية مرتبكة لصناعة السينما في هوليوود، من دون عمق حقيقي، وإن حشده بالعنف والجنس والإثارة المفتعلة، بحيث ضاع منه الطريق وربما جاءت جائزته، بسبب مشاركة فرنسا في إنتاج الفيلم(؟).

إن جويل كوين - الذي سبق أن حصل على السعفة الذهبية عام ١٩٩١ عن فيلمه «بارتون فينك»، وعن جائزة أحسن إخراج عن الفيلم نفسه، إضافة إلى أن بطل فيلمه جون تورتورو حصل على جائزة أحسن ممثل، وقد سبق للينش أيضا الحصول على الذهبية عن فيلمه «توحش في القلب» عام ١٩٩٠، حاول أو كان يحلم أن يقدم هجائية، بالأبيض والأسود لسينما الجريمة الكاملة التي سادت سينما الأربعينيات، وهوالزمن ذاته الذي تجري فيه أحداث فيلمه «الرجل الذي لم يكن هناك»... وإذا كانت جائزة أحسن ممثل قد جانبت بطل فيلم كوين، الممثل المتميز بيلي بوب ثورنتون الذي أدى دور الحلاّق القاتل وحافظ - ببراعة - على تعبيرات وجهه الصارمة والصامتة - إن جاز التعبير - حيث تخلو صفحة وجهه من أي مشاعر أو انفعالات، وهي مهمة شاقة، فالأسهل عادة، أن تعبر، لا أن «لا تعبر»، كما بدا ذا أسلوب خاص في أداء ذلك الدور المعقد لحلاق رافض لوضعه، ما أن تأتي الفرصة لتغييره، حتى يهرع إليها، عبر جريمة نصب ثم جريمة قتل، ينجو من عقابهما...

فاني موريتي، يحمل السعفة الذهبية لأول مرة

ليحق عليه العقاب، إعداما بالكرسي الكهربائي، الجريمة لم يرتكبها!

لم يكن ثورنتون وحده الذي استبعدته لجنة التحكيم من جوائزها، حيث تجاهلت ذلك الأداء المذهل للعبقري الفذ جاك نيكلسون في فيلم «الوعد» نالت أفلام الممثل شين بن كمخرج، في دور رجل الشرطة الذي قبل أن تنتهي مدة خدمته بساعات، تكتشف جريمة قتل لفتاة صغيرة عمرها ثماني سنوات، ويقسم جيري بلاك (نيكلسون) لأم الضحية، واعدا بأنه سوف يلاحق القاتل حتى يقدمه للعدالة، وحين يرى زميله الضابط ينجح في اقتناص اعتراف، بالإكراه، من أحد الشباب الموتورين، الذي ما يلبث أن ينتحر، لتغلق القضية، يتأكد جيري حينئذ، بحدسه أن القاتل ما زال طليقا فيبدأ رحلة البحث والملاحقة، ليفي بوعده لكنه، وبرغم اقترابه الحثيث من القاتل، تتكالب عليه الظروف، فيعجز عن الإمساك به، فيفقد احترام زملائه، ويفقد المرأة التي منحته، ومنحها أجمل المشاعر وأعذبها، بعد أن تصورت أنه كان يقدم طفلتها - المماثلة في العمر للطفلة القتيلة - طعما لاصطياد القاتل، وفي النهاية، يفقد عقله.

إن مشهد البداية - النهاية، حين نرى نيكلسون يسير هائما، يحدث نفسه لائما، نادما، ذاهلا... ضائعا معبرا بيديه وعينيه وحركاته عن كل ذلك، دون كلمة واحدة، مشهد أصعب من أن يوصف بالكلمات، وأداء فائق لممثل جدير بأن ترصع صدره، العديد من الجوائز التي حصل عليها.

إن نيكلسون يتجاوز في دور جيري بلاك كل أعماله السابقة، ويظهر نضجه وخبرته وتمكنه من أدواته في كل لحظة، وقدراته المتجددة في كل لقطة... إنه ليس السهل الممتنع، كما نقول عادة، بل تجاوز الممتنع إلى ما بعده بكثير... ومع ذلك فقد تجاوزته قائمة الجوائز في لجنة تحكيم ليف أولمان!

جاءت المشاركة العربية ضعيفة ومحدودة فلم يشارك سوى فيلمين يتيمين خارج البرنامج الرسمي، أحدهما طويل والآخر قصير عرضا في إطار نصف شهر المخرجين، «فاطمة» أول الأفلام الروائية الطويلة

> «المخرج الفلسطيني إيليا سليمان يقدم في فيلمه «سايبر فلسطين» اعتذارا عمليا عن فيلمه السابق «سجل اختفاء» الذي كان في جوهره فيلما إسرائيليا، فيمجد في فيلمه الأخير قيم المقاومة والحرية والاستقلال.»

لمخرجه التونسي خالد غربال، و«سايبر فلسطين» ثالث أفلام إيليا سليمان القصيرة.

في «فاطمة» الذي يعد إلى حد كبير إنتاجا فرنسيا، يناقش موقف المجتمع التونسي المعاصر من فتاة فقدت عذريتها، رغما عنها بعد أن اغتصبها أحد أقربائها ومحاولتها تجاوز تلك المحنة باستكمال تعليمها الجامعي كأداة لمواجهة المجتمع، وكيف أنها على الرغم من ذلك لم تستطع مواجهة زوجها القادم بالحقيقة، إدراكا منها لطبيعة مجتمعها فتلجأ، بمساعدة شقيقها المتفتح، إلى تزييف غشاء البكارة عن طريق عملية جراحية توهم الزوج بأن الزوجة على ما يرام، لكنها بعد فترة، وفي محاولة صادقة منها للتواؤم مع نفسها، حيث شعرت أنها خدعت الزوج، تعترف له، فيكون جزاؤها الطلاق!

يرى خالد غربال أن فيلمه صرخة في وجه التقاليد البالية التي تحاول أن تستلب حق المرأة العربية في الحرية، وأن تبقيها في حالة إذعان وتبعية، وهو هدف نبيل بالتأكيد، لكن ما لم يدركه غربال أن النموذج الذي اختاره والحالة التي قدّمها ليست هي النموذج الأمثل للدفاع عن حق المرأة في الحرية، ذلك أن القضية أكثر عمقا وتعقيدا، باعتبارها قضية مجتمع يحفل في معظم قضاياه بالشكل دون الجوهر، كما جاء الفيلم ركيكا مملا على المستوى الفني بإيقاعه المترهل وكاميرته الكسولة ولقطاته الطويلة وشخصياته المرتبكة البناء، وعدم قدرته على ا لتعبير الفني عن الهدف النبيل الذي يرمي إليه وعجزه عن تجاوز الخاص - إلى العام - في حالة غياب غشاء البكارة.

في عشرات القضايا الملحة التي تمور بها المجتمعات العربية بعيدا عن جسد المرأة.

أتى فيلم إيليا سليمان «سايبر فلسطين» وكأنه اعتذار عن فيلمه الروائي الطويل «سجل اختفاء» الذي عرض عام ١٩٩٦ في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي. كان «السجل» من أكثر الأفلام «الفلسطينية» إثارة للجدل ذلك أنه كان في جوهره فيلما «إسرائيليا» ساهم في إنتاجه صندوق دعم السينما الإسرائيلي، وجاءت نهايته المؤلمة، تأكيدا على موقف صاحبه المؤيد تقريبا، للوجود الإسرائيلي مبرزا صورة وصوت الصهيوني في مقابل اختفاء العربي، فالعلم الإسرائيلي يظل يرفرف على شاشة التلفزيون في نهاية الإرسال مع صوت السلام الوطني الإسرائيلي إلى أن ينقطع الإرسال، بينما الأب والأم... العربيان يغطان في سبات عميق.

يعود إيليا بعد أربع سنوات ليقدم فيلمه القصير البديع، مراجعا موقفه معلنا عن شجاعة في أثناء تقديمه لفيلمه في كان، أنه مع السلطة الوطنية الفلسطينية ضد الفاشية الإسرائيلية، ويأتي «سايبر فلسطين» تأكيدا لذلك الموقف فهو من إنتاج السلطة الوطنية. ويعبر عن وحشية وفظاظة الاحتلال، وإصرار المواطن الفلسطيني - رجلا أو امرأة، على الحصول على حقه في الحرية والاستقلال، ويعلّي من روح المقاومة والتحدي، وذلك من خلال أسلوب بسيط، موحٍ في السرد، دون أن يلجأ إلى الحوار المنطوق، مستبدلا ذلك بطريقة الكتابة على الشاشة كما في السينما الصامتة، وبإيقاع هادئ وطرح عقلاني، للقضية من خلال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصورة، يصل إلى وجدان أي مشاهد في العالم بسهولة ويسر.

سبع جوائز فقط هي مجمل جوائز مهرجان كان سنويا هي جائزة لجنة التحكيم لأفضل تقني وذهبت لمهندس الصوت في الفيلمين التايوانيين، «كم الساعة هناك»؟ و«مامبو الألفية»... وجائزة أحسن سيناريو التي فاز بها عن جدارة دانيس تانوفيتش عن فيلمه «بين الحدود» وتقاسم الأمريكيان جويل كوين ودافيد ليتش جائزة أحسن إخراج، وحصل الفيلم الفرنسي «أستاذة البيانو» على ثلاث جوائز، أحسن ممثلة لايزابيل هوبير وأحسن ممثل لبينوا ميجاميل والجائزة الكبرى للمخرج مايكل هانكه... أما السعفة الذهبية فقد كانت من نصيب الفيلم الإيطالي «غرفة الابن».

ساد الخلاف بين أعضاء لجنة التحكيم، وفقا لما أعلنته رئيسة اللجنة ليف أولمان لذلك فقد جاءت النتائج على خلاف كثير من التوقعات، فقد فازت أفلام مهمة، لكن أعمالا، وأسماء أهم خلت منها قائمة النتائج.

من الجائز أن تقارب مستوى الكثير من الأفلام، وعدم وجود عمل بارز يحمل ألقه وبريقه الخاص، ووقوف أعمال الكبار ليتش وأوليفيرا وإيمامورا وجودار وريفيت وأولمي وغيرهم عند حد الجودة، وليس اقترابا من شرط التميز، ربما سبب ذلك حيرة لأعضاء اللجنة، بل إن النقاد والصحافيين المتابعين للمهرجان قد انقسموا حول تقييمهم للأفلام، فرشح البعض فيلما للذهبية، منحه آخرون صفرا! وللحقيقة فإن إيزابيل هوبير وحدها، هذا العام، هي التي حصلت على الإجماع داخل لجنة التحكيم... وخارجها بأدائها المتميز والخارق لشخصية إريكا أستاذة البيانو في فيلم «أستاذة البيانو» تلك الشخصية العصابية، السادية، الماسوشية، الأستاذة المرهفة، بالغة الحساسية والعازفة الماهرة، والمدرسة الحاذقة الحازمة الحاسمة، إنها كتلة من المتناقضات اجتمعت في امرأة جسدتها، بوعي وحصافة، إيزابيل هوبير، ونجحت في التعبير عن المشاعر الداخلية والانفعالات الخارجية، وعن ذلك اللهيب الذي يلتهم جسدها، ولا يجد تحققا إلا من خلال إيذائها لنفسها، مستعذبة منظر الدماء التي تسيل على ساقيها، وتجد متعتها في التلصص على شاب وفتاة يمارسان الجنس داخل سيارة، ولكنها حين تعشق أحد طلابها - الشاب والتر - الذي أداه ميجاميل. تمنعه من الاقتراب من جسدها تماما، فهي لا تستشعر أي لذة في التعامل الطبيعي، وتمارس ساديتها على الشاب المولع بها، وتجبره على التعامل معها بطريقتها، بل وتصل ساديتها

إيزابيل هوبير (أحسن ممثلة) وبينوا ميجاميل (أحسن ممثل) في فيلم «أستاذة البيانو»

إلى العراك مع والدتها بالأيدي، وإدمائها بعد نعتها بأبشع الشتائم، لتصل البشاعة إلى ذروتها حين تتهجم على الأم، ذات مساء، محاولة اغتصابها!

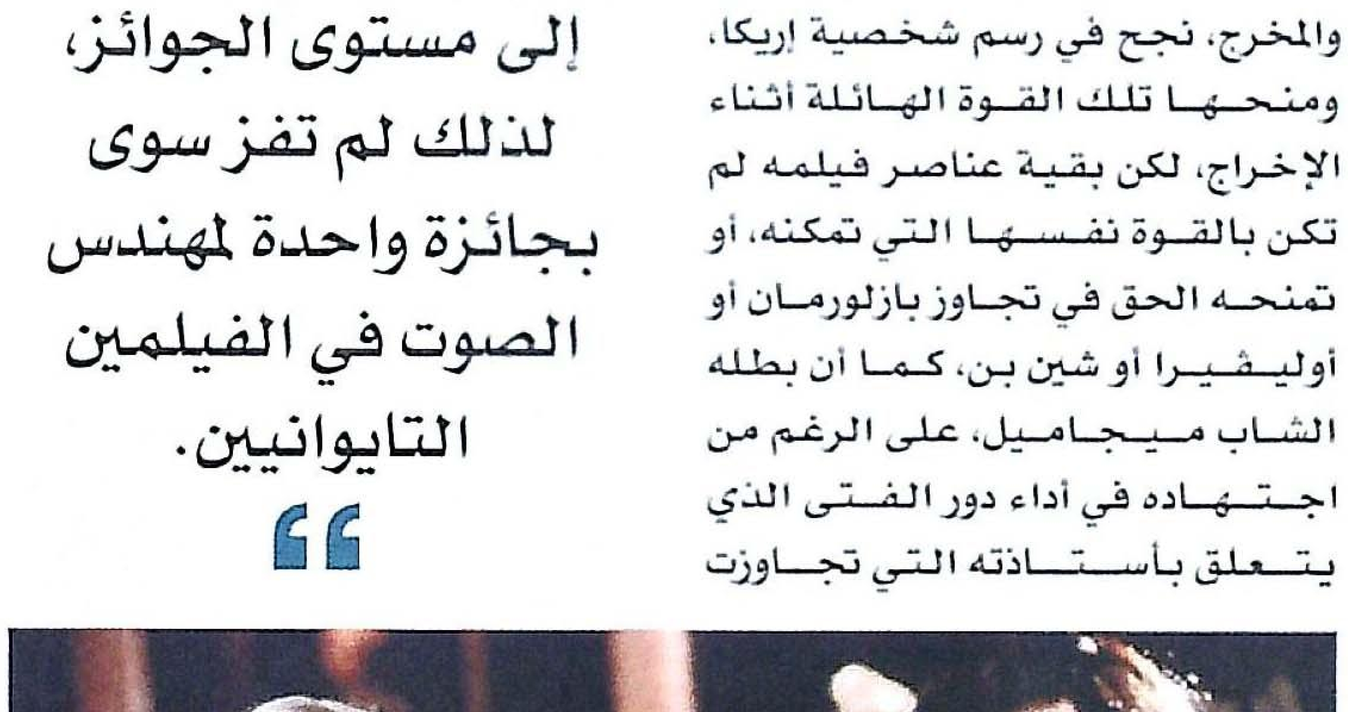
وفقت هوبير إلى حد كبير في تجسيد المفارقة بين ذلك السمو الروحي في التعامل مع الموسيقى كفن رفيع، يحلق بالإنسان إلى الآفاق الرحبة، وبين تلك الروح الدنسة، المدنسة التي تبحر في الاتجاه المعاكس. روح شاذة مريضة، راحت هوبير تتقلب بين هذين الوجهين، متألقة، تلمس البيانو فيصدح، وتلمس والتر فيصرخ، وتلمس جسدها.. فتدميه!

لاشك في أن هاتكه، الذي حصل على الجائزة الكبرى، وهو الكاتب والمخرج، نجح في رسم شخصية إريكا، ومنحها تلك القوة الهائلة أثناء الإخراج، لكن بقية عناصر فيلمه لم تكن بالقوة نفسها التي تمكنه، أو تمنحه الحق في تجاوز بازلورمان أو أوليفيرا أو شين بن، كما أن بطله الشاب ميجاميل، على الرغم من اجتهاده في أداء دور الفتى الذي يتعلق بأستاذته التي تجاوزت الأربعين، فيكتشف أنها تسعى لتدميره، كما تدمر نفسها، وهو، على الرغم من اجتهاده الشديد في أداء المشهد الأخير في علاقتهما، حيث يستعمل معها أفظع أنواع القسوة وأكثرها وحشية، ضربا وصفعا وركلا، وتهشيما للنفس والجسد، ويصل في أداء اللحظة الهستيرية أقصاها، حين يطرد الأم، ويلقي بها بعيدا... إلا أن أداءه عبر الفيلم «لا يجعله أحسن ممثل، متجاوزا أساتذته بيكولي وتورنتون ونيكلسون... وغيرهم ممن تجاهلتهم اللجنة بأغلبيتها النسائية، لتقدم الجائزة لذلك الممثل الشاب الصغير الوسيم بينوا ميجاميل!

> ستة أفلام آسيوية شاركت في المسابقة، وعلى الرغم من مستواها الجيد، فإنها لا ترقى إلى مستوى الجوائز، لذلك لم تفز سوى بجائزة واحدة لمهندس الصوت في الفيلمين التايوانيين.

«غرفة الابن» الذي حصل على سعفة كان الذهبية هذا العام هو واحد من أرق وأعذب الأعمال التي قدمت في المهرجان، وأكثرها إنسانية ورهافة، وصدقا، حين عبر موريتي عن مأساة أب يعمل طبيبا نفسيا يستشعر إحساسا طاغيا، مروعا، بأنه كان السبب في موت ابنه الشاب وهو لم يكن كذلك بالطبع، فالابن ذهب مع أصدقائه لممارسة رياضة الغطس فغرق، وكان من المفترض - بدلاً من أن يذهب مع أصدقائه- أن يخرج للجري مع والده، ثم يذهبان إلى السينما، لكن الأب يلبي، بأمانة المسؤولية المهنية، استغاثة أحد مرضاه، فيرجئ الخروج مع الابن، ويذهب سريعا إلى المريض، وحين يعود، يدرك المأساة.

يعيش الأب غارقا في أحزانه، في حالة لوم دائم، وتعذيب لنفسه، متصورا أنه لو لم يذهب إلى المريض... ولم يترك الفتى، لو كانا قد خرجا معا للتريض والتهام الأيس كريم، ومشاهدة أحد الأفلام، لم يكن حدث ما حدث، وعندما تطلب منه زوجته التي تحاول أن تبدو قوية، على الرغم من أحزانها العميقة، أن يتوقف عن ذلك الحديث العبثي، يلخص موريتي المأساة في جملة حوار واحدة حين تقول الأم: إنك تريد أن تعود بالزمن إلى الوراء، فيرد الأب من دون تردد: هذا هو ما أريده بالضبط! لكن الفيلم يتجاوز تلك التراجيديا بمهارة، كي يؤكد أن الأحزان لن تعيد ما فقد، وأن الحياة من الممكن أن تستمر وأن بها ما يستحق أن نعيش من أجله، فالفتاة التي تعلق بها الابن، قد اختارت صديقا آخر جديدا، على الرغم مما ما تحمله من إعزاز وحب للفقيد، دعتها الأم للحضور لمشاهدة «غرفة الابن» التي سبق أن حدثتها عنها كثيرا، وأعطاها بعض صوره بها، إنها رسالة متضمنة، تبعث بها الفتاة، ربما من دون أن تقصد أو تدري للأب والأم والأخت، أن الحياة لا تتوقف، وهو ما يؤكده الفيلم حين يخرج الأب إلى العالم بعد فترة حزن، وتصوره أن الحياة توقفت تماما، بسبب موت ابنه، لكن موريتي يقطع اللحظة على مشهد لمدينة ملاهٍ، تمتلئ بالبهجة واللعب والإشراق واللهو، ولا يعبأ مرتادوها بأحزان الأب المكلوم... الذي يشارك يأسا، في أحد الألعاب الخطرة.. وحين يدق رأسه في أعمدة المقعد المثبت عليه، عجزا وقهرا يرى ويسمع ضحكات الآخرين!



طريق ميلهولاند اخراج ريفير لينش

وعلى الرغم من أن هناك الكثير من الدموع التي سالت من عيون المشاهدين، إلا أن المخرج حافظ على ذلك الخيط الدقيق بين التراجيديا والميلودراما، وربما كان من أبرع المشاهد، على الرغم من قسوته، تلك اللحظة التي أدركت فيها الأسرة الصغيرة، المتحابة، ضياع أحد أفرادها. يتعانق الثلاثة، الأب والأم والابنة يبكون في هستيريا، يمسك كل منهم بالآخر، خوفا من أن يفقده، لحظة هائلة حركت مشاعر المشاهدين، ليقطع موريتي في اللحظة المناسبة، قبل أن يتحول بكاء المتفرجين الى نشيج.

يمثل فيلم موريتي عودة إلى البناء الفيلمي التقليدي، البسيط، الذي يجعل الموقف الدرامي هو البطل، دون تفلسف أو تعقيد، ليصل بسرعة وقوة إلى عقل ووجدان المشاهد... لذلك جاء الفيلم عميقا في بساطته، وصادقا في رؤيته، ورهيفا في معالجته، فاستحق الذهبية، وإن لم يكن وحده هو الجدير بها.

وعلى الرغم من كل التحفظات على نتائج هذه الدورة. أو نتائج الدورات السابقة، سيظل مهرجان كان السينمائي الدولي هو قبلة كل المخرجين والفنانين على مستوى العالم وسيظل الأضخم، والأهم، والأكثر بريقا من كل المهرجانات، وستظل سعفته الذهبية هي أمل الجميع، على الرغم مما قد يشوبها من شوائب ◆

http:// filmfestivals.com/cgi-bin/cannes/main.pL?site=US

موقع يحتوي على تغطيات كاملة لأهم الأنشطة والعروض في مهرجان «كان» السينمائي ٢٠٠١ مع بيان بكل الأفلام الفائزة والحائزة جوائز تقديرية.

معرض فني ضخم على شبكة الإنترنت، يضم روائع فنية لخمسة عشر فنانا محترفا، ويقدم للمتصفح معلومات كاملة عن كل فنان مع أعماله الفنية المختارة بعناية، نطوف اليوم ونتجول في هذا المعرض ونلقي نظرة متأملة لهذه الأعمال وأصحابها.

ميس العثمان - الكويت

معرض التجريد الفني يقدم روائع فنية على شبكة الانترنت

من أعمال الفنان «رون مارشال»

الاعتناء بالتجريد

نبدأ رحلتنا الفنية مع الفنان (رون مارشال)، المولود في ولاية تكساس الأمريكية في ديسمبر ١٩٤٦، بدأ الرسم في الثالثة عشرة من عمره، واعتنى بالفن التجريدي بشكل خاص مع أنه جرب أغلب الأنواع الأخرى من الفنون التشكيلية لكن يبقى اهتمامه الأول والأخير بالتجريد. إنه يفضل العمل بالألوان الزيتية وكذلك المائية وفي بعض الأحيان يمزجها بالحبر والوان الباستيل. رسوماته ضمن مقتنيات خاصة، تم اقتناؤها في الولايات المتحدة الأمريكية وفي إنجلترا أيضا.

يقول رون: «أعشق الرسم المزدحم، وأفضل تلك الرسومات التي تفيض بالحيوية والحركة، لأنني أكره الجمود بكل أشكاله، فترى أن لوحاتي صارخة الألوان وتثير المشاعر الإنسانية بخطوطها الواضحة والمتشابكة».

تجسيد الطبيعة

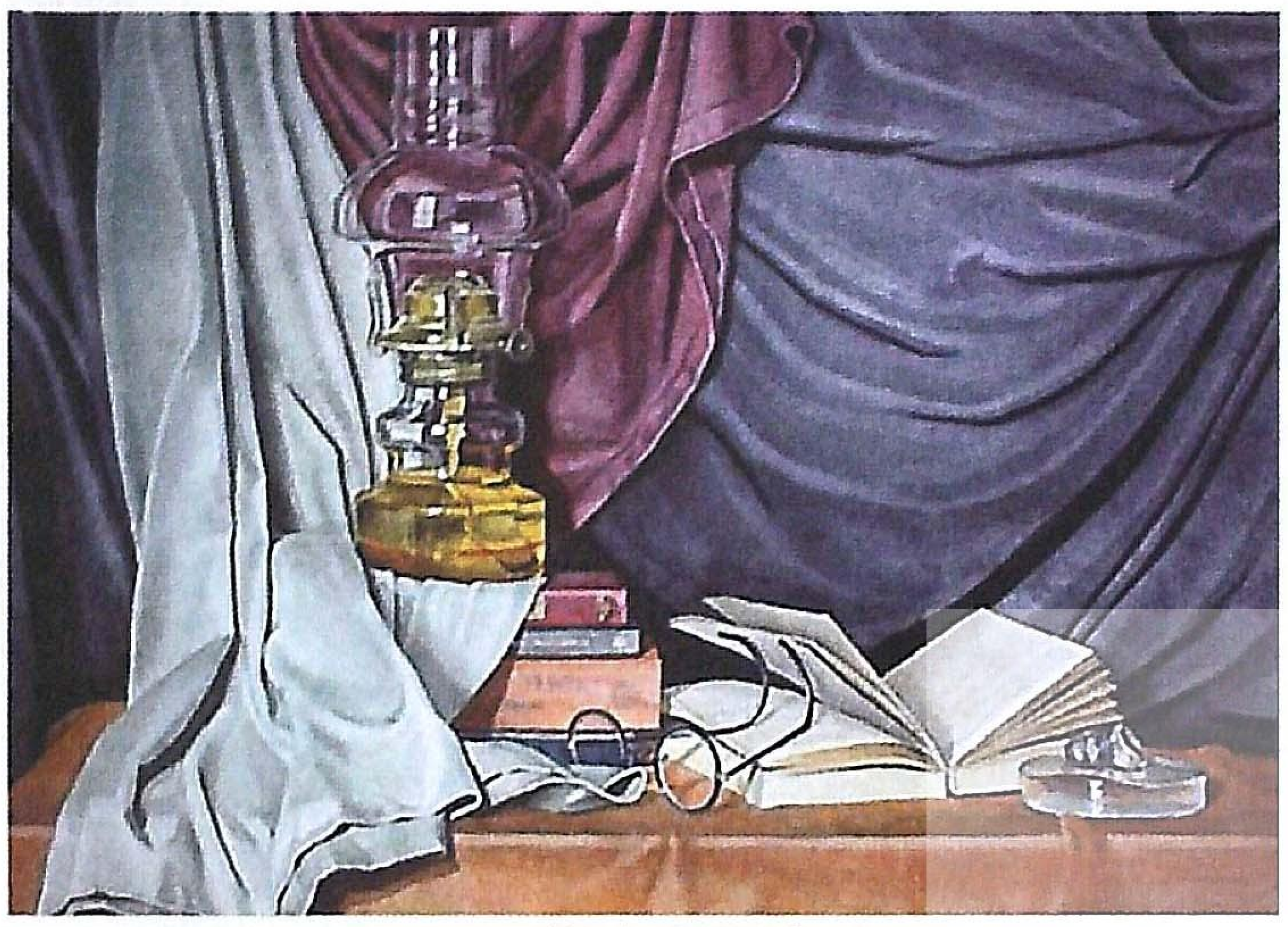
الفنانة «ديانا كليفتون كوكس»، رسامة تهوى تجسيد الطبيعة ولها مجموعاتها الخاصة التي تم اقتناؤها على امتداد الولايات المتحدة الأمريكية، وقدمتها العديد من المعارض في «هوستن». لوحاتها الفنية تروي قصة للحظات معينة وحدث معين، تلتقط تفاصيله بعناية فائقة، وتترجمه وفق أحاسيسها ومشاعرها في تلك اللحظة لتحوله إلى عمل فني.

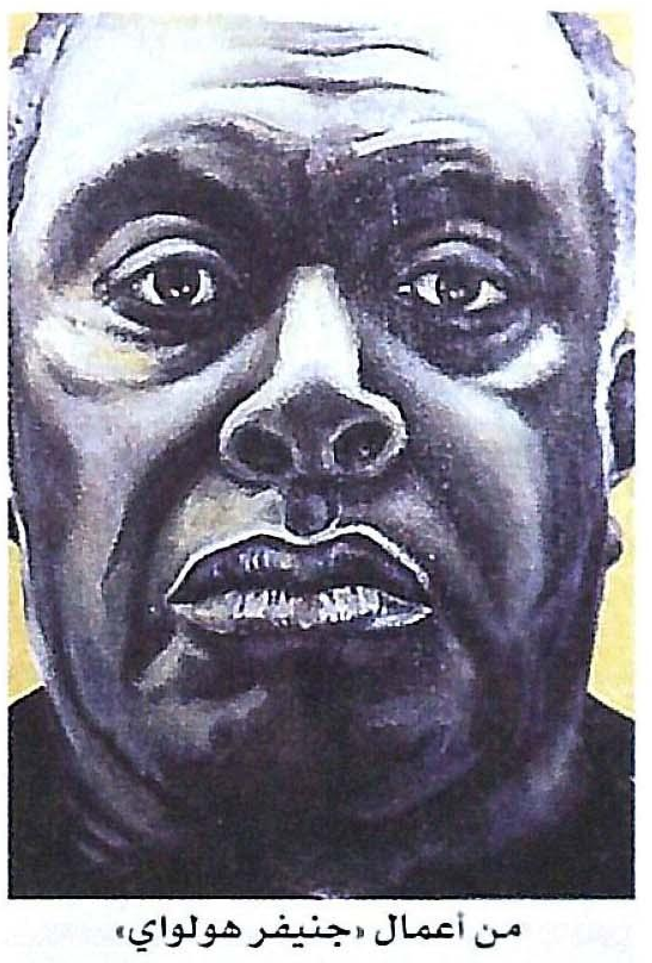
ديانا تهوي الرسم البارز وترى أن رسم الأشخاص، والبورتريهات يعد الأسهل بالنسبة لها لو قورنت برسم الأشجار والأوراق. تمتد أصولها من مدينة «ناشفل» في تينيسي، لكنها ولدت في ولاية تكساس ونشأت فيها حتى سن الرابعة والعشرين.

المتلقي يكمل اللوحة

الفنانة «جنيفير هولواي»، حاصلة على درجة الـ ABF من جامعة «فيرجينيا» في العام ١٩٩٤، تخصص طباعة ورسم:

انتشرت أعمالها الفنية في مدينة «ريتشموند» في ولاية «فيرجينيا». تقول (جينيفر): (يعد الإنسان أساسا لكل رسوماتي ولوحاتي، وعندما أبدأ في الرسم أترك الرتوش الأخيرة لمخيلة المشاهد، حيث يكمل الملامح التعبيرية لكل وجه طبقا لما يشعر به عند مشاهدته للوحة، كأنه يشاركني رسمها. هدفي أن أحرر نفسي من رسم البورتريهات العادية وأحرص على أن أتعمق في إحساس الشخصيات وشعورها المرسوم حتى أتمكن من نقلها ببساطة إلى المشاهد).


لوحة للفنانة «مارينا أندرسون»


من أعمال «جنيفر هولواي»

أرسم ما يحلو لي

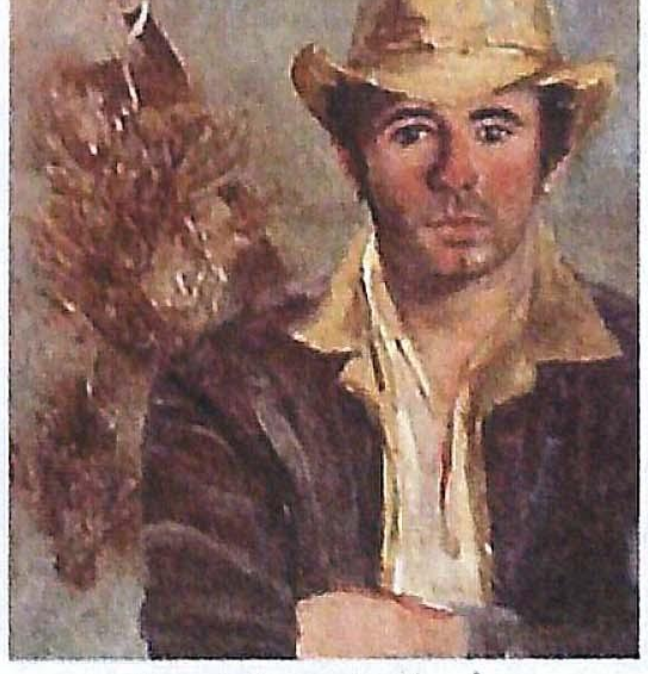
الفنانة «مارينا أندرسون»، ولدت في روسيا العام ١٩٧٤، في مدينة «سامارا»، وقد بدأ حبها للرسم منذ الطفولة، فدرست الرسم، والتصوير، وطرق تدريسه خمس سنوات في الكلية الفنية، وعملت كمصممة للجرافيك لفترة من الزمن قبل أن تهاجر إلى الولايات المتحدة الأمريكية في يونيو ٢٠٠٠. تقول «مارينا»: (معظم لوحاتي لطبيعة حية أو ما بين (٢٤-٣٠) بوصة، وأقوم برسم بورتريهات بين فترة وأخرى وفي الحقيقة هي المفضلة لدي، إنني أرسم ما يحلو لي ولا أقيد نفسي بنمط معين كما يفعل العديد من الفنانين، وأتمنى أن تحوز رسوماتي إعجاب الجمهور).

من أعمال الفنانة ديانا كليفتون كوكس

لوحات بالألوان المائية

الفنانة «لويس تون سيند»، بدأت الرسم منذ عشرين سنة مضت، ومعظم لوحاتها بالألوان المائية، والبعض فقط بالألوان الزيتية، والاكريليك والباستيل، إن التقنيات الخاصة التي تستخدمها «لويس» اتاحت لها الفرص لأن تفوز بعدة جوائز على مدى سنوات، تعيش «لويس» حاليا في تكساس، وهي عضو رابطة الرسامين في «دالاس».

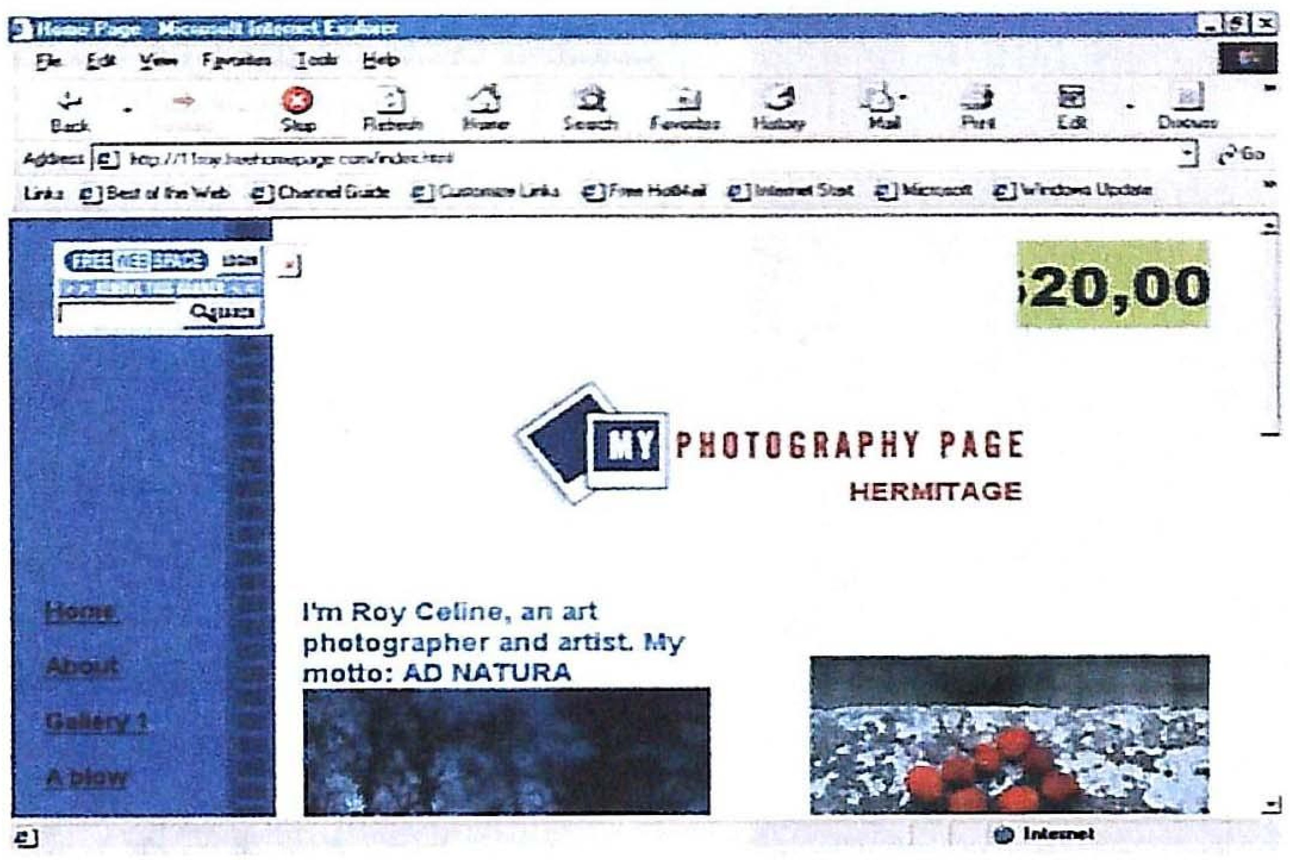
هذا ويحتوي الموقع على عدد من الوصلات التي تمكن المتصفح من


من أعمال «لويس تون سيند»

التعرف على مواقع ذات صلة بالفن التشكيلي على الإنترنت وعلى فنانين لديهم من الإبداع الشيء الكثير لو أتيحت لهم الفرص للظهور والمشاركة في المعارض الحقيقية، خارج شبكة الإنترنت! ◆

http://csg-arts.com/index.htm

التصوير الفوتوغرافي

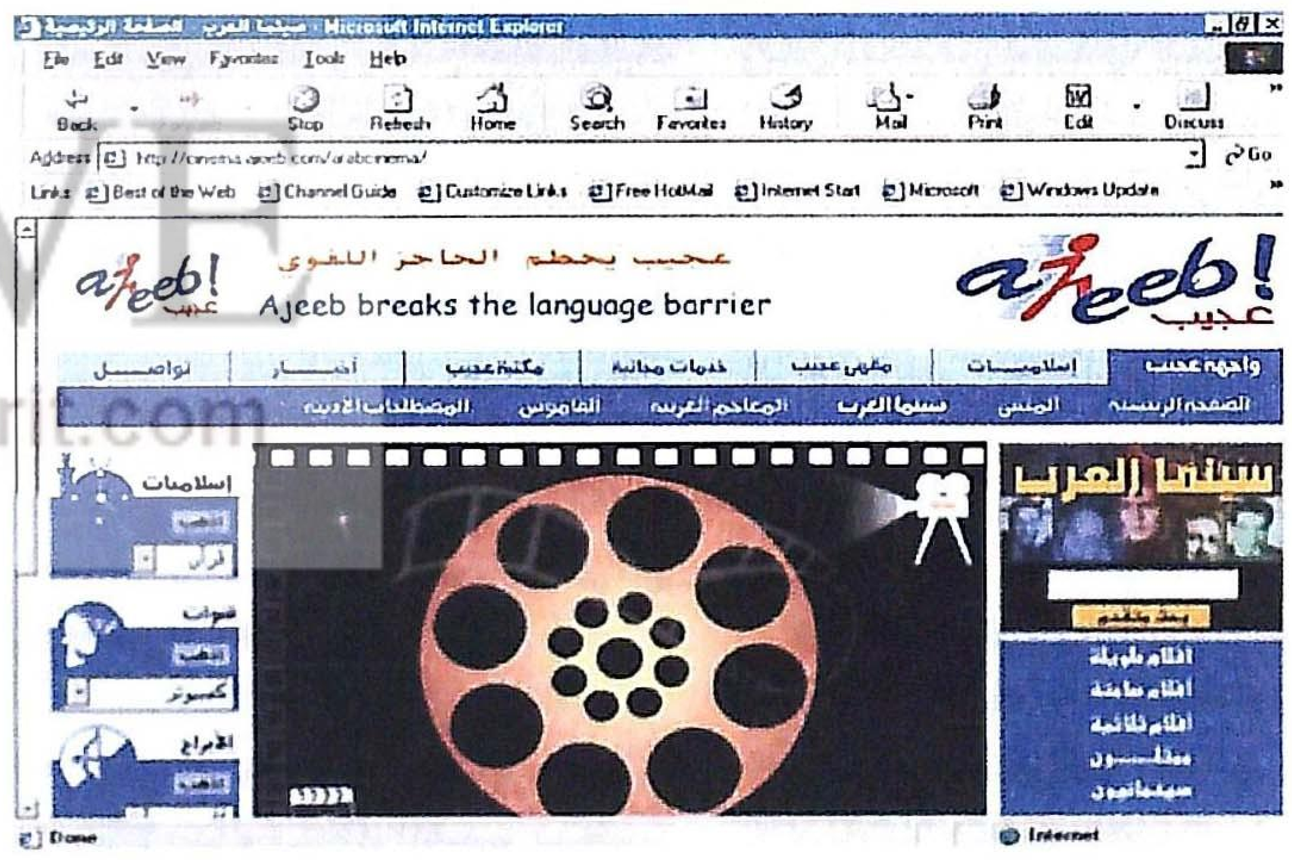


صفحة خاصة لفنان هاو لفن التصوير الفوتوغرافي ويدعى (روي سيلن)، هدفه من إنشاء الموقع هو العودة بالحس الفني كما كان في الماضي والعمل على توحيد المشاعر والأحاسيس بحيث يتملك الجميع الإحساس ذاته بمجرد النظر لإحدى الصور الفوتوغرافية المعبرة. هذا مايقوله (روي سيلين).

بمجرد الدخول للموقع، فإن المتصفح سيندهش من بساطة الأفكار في لقطات (روي)، فقد كون روائع فنية من أشياء بسيطة نراها كل يوم في حياتنا العادية لكنها لا تلفت انتباهنا ولو للحظات، إلا أن لدى (روي) عدا موهبته في التصوير، عينا لاقطة لزوايا ذات بعد جمالي لا تخلو من الغرابة لذا استطاع أن يحول صوره الفوتوغرافية إلى لوحات تشكيلية بديعة التكوين ◆

http://11roy. freehomepage. com/index.html

سينما العرب



موقع عربي خاص بالسينما العربية، مقسم إلى عدة تصنيفات: أفلام طويلة، وقصيرة، وصامتة، أفلام ثلاثية، إضافة إلى ممثلين وسينمائيين عرب، مهرجانات، وأرشيف ضخم يضم بداخله مناسبات سينمائية سابقة مرتبة حسب وقت حدوثها، ومكان إقامتها. كما يقدم الموقع لك كمتصفح أرشيفا متكاملا بأسماء الأفلام العربية مرتبة هجائيا، من الألف إلى الياء، مرتبة كذلك زمنيا وفقا لتواريخ إنتاجها السينمائي ويحصر عدد الأفلام تبعا لأعدادها في القائمة.

وحينما يتم اختيار أحد الأفلام بالضغط عليه، فإنه يعرض لمحة بسيطة عن قصة الفيلم، إضافة إلى «البوستر» الإعلاني الخاص بالفيلم، بإمكانك التعرف على صناع الفيلم والممثلين فيه بل وحتى الفنيين العاملين ◆

http:/ cinema.ajeeb.com/ arabcinema

مرايا الثقافة

يأخذنا هذا الموقع الثقافي العربي إلى فروع عدة في الفن والثقافة والأدب، فيخصص زوايا مختلفة للشعر والقصة والمسرح العربي، فيتحدث هذه المرة مثلا عن المسرح في الإمارات العربية المتحدة، ويضم عددا من الكتابات حول المسرح وبعضا من الأعمال المسرحية الشهيرة والمختارة. هنالك موقع لشخصية الشهر والتي عادة ما تستضيف ناقدا أو أديبا أو مفكرا عربيا، إضافة إلى موقع يحمل اسم ذاكرة المرايا والذي يختص في كل ما هو قديم في الثقافة والفن والأدب، كمقامات بديع الزمان الهمذاني وسيرة الحلاج الشعبية والمعلقات وبخلاء الجاحظ ◆

http:/www.maraya.net/Main.htm

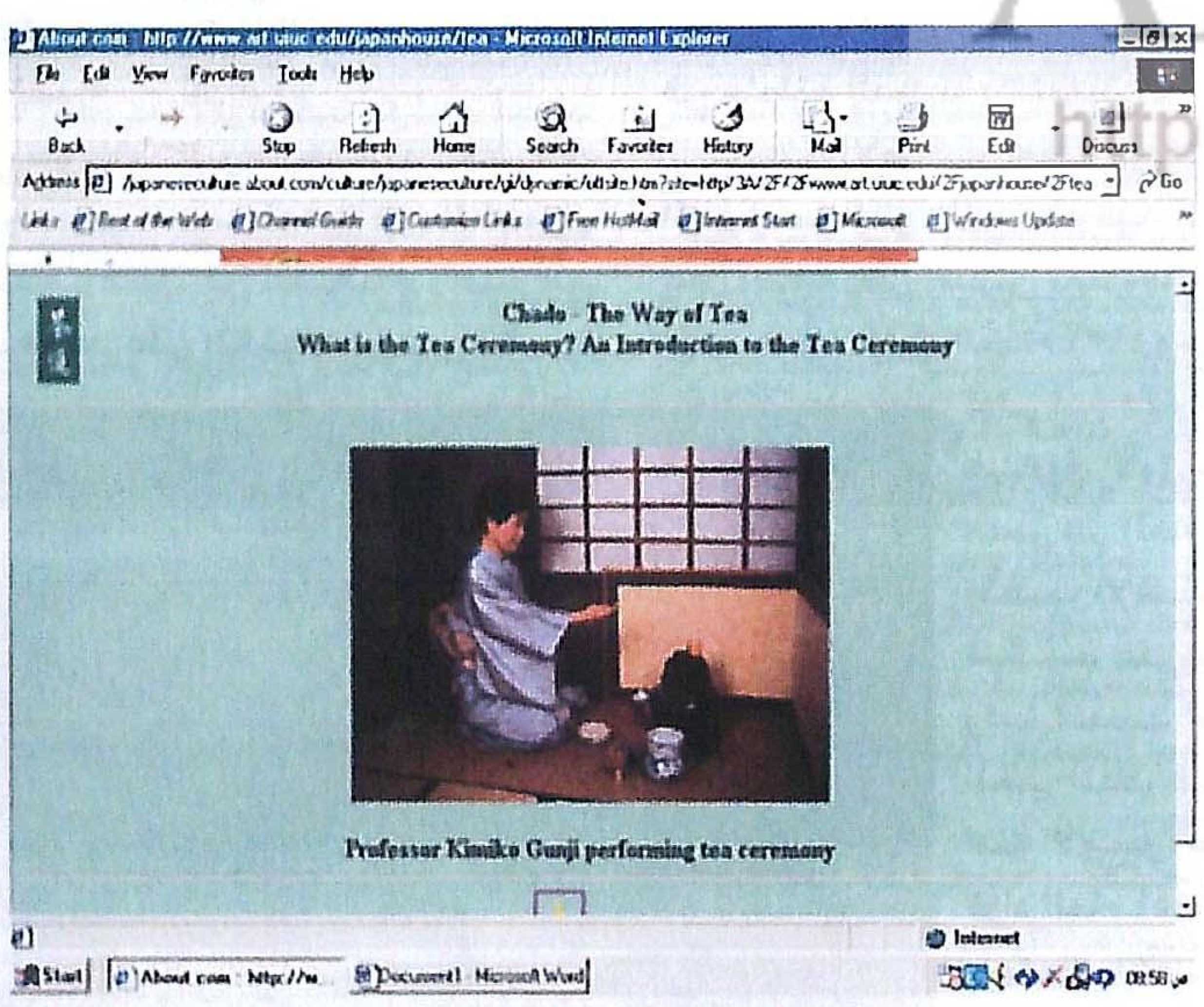
السيوف اليابانية

يقسم هذا الموقع إلى تقسيمات عدة، بحيث ينقلك كمتصفح بين صفحاته لمختلف الحقب الزمنية مع عرض لسيوف القتال الخاصة بكل حقبة. كما يزودك الموقع بعرض تفصيلي لكل سيف مع توصيف لكل نوع، وكذلك الاسم الخاص بكل فئة، الصور في هذا الموقع كثيرة جدا، بحيث تزودك بأدق التفاصيل الصغيرة التي تعني الكثير لأولئك المهتمين بالمقتنيات النادرة والتاريخية من السيوف القديمة.

يأخذك الموقع إلى عرض تاريخي للسيوف اليابانية عموما وكيفية صناعتها والاتجار بها في الأزمان السابقة إضا فة إلى نماذج من السيوف كانت قد استخدمت في حروبهم التاريخية ◆

http:/japanesesword.homestead.com%2files%2Fnihonto.htm

مراسم شرب الشاي



موقع من ضمن مواقع عدة تهتم بالفنون التراثية اليابانية، اخترنا من بينها ما يتعرض لفن تراثي عريق تحول بمرور الوقت إلى تقليد تراثي فني ويدعى «تشادا»، فن شرب الشاي الياباني، الموقع مصمم بشكل جميل ومنظم ومدعم بالصور التوضيحية. يبدأ بالصفحات الأولى بالتعريف بهذا التقليد القديم ويتحدث عن أصوله وجذوره وكيفية انتشاره في اليابان ثم ينتقل بالصفحات التالية حيث يأخذ المتصفح ليعيش تجربته الخاصة في مراسم شرب الشاي اليابانية بكل تفاصيلها الدقيقة كالاهتمام بالمفروشات داخل غرف الشاي وتنسيق الزهور ذي الطابع الخاص والذي نجده في غرف الاستقبال تلك غرف الشاي.

إنه موقع يستحق منك كمتصفح الزيارة والاطلاع على الفنون التراثية اليابانية العريقة والتي تحولت إلى سمة من سمات ذلك الشعب العريق ◆

http//www.art.uiuc.edu% 2Fjapanhouse%2Ftea

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصر استثنائي بكل معاني الكلمة، ولرجل ربما أكثر استثنائية..

هذا ما تخرج به لدى زيارتك لهذا المتحف الحي لكل فنون العمارة الإسلامية. أول ما تكتشفه - هناك - أنه لا يمكن الحديث عن القصر من دون الحديث عن صاحبه، ليس لأن صاحبه أحد أمراء أسرة «محمد علي»، ووصيا على عرش مصر، ثم وليا للعهد بعد ذلك ولكن لسبب آخر أكثر التصاقا بالقصر نفسه، والسبب أنه هو الذي «ابتكر هندسة البناء، و زخرفته».

فأول ما تعرفه وأنت تلقي نظرتك الأولى على مدخله، ستقع عيناك - لا شك - على اللوحة التأسيسية التي تعلو مدخل القصر، وستجد مدونا عليها النص الإنشائي الخاص بالقصر:

«أنشأ هذا القصر الأمير «محمد علي» باشا نجل المغفور له محمد توفيق، إحياء للفنون الإسلامية، وإجلالا لها، ابتكر هندسة البناء وزخرفته سمو الأمير، وقام بالتنفيذ المعلم محمد عفيفي، وتم ذلك في سنة ١٣٤٨ هـ»

محمد حماد - مصر

صورة زيتية للأمير محمد علي

وضع بنفسه هندسة بنائه وزخرفته:

الأمير محمد علي.. بنى قصرا لإحياء فنون العمارة الإسلامية

من اللحظة الأولى سيلفت نظرك هذا العشق والولع بالفنون الإسلامية، ثم سيكون غريبا أن ترى اسم المقاول بجاور اسم الأمير وهو الشيء الذي لم يحدث في أي من المنشآت التاريخية ولكن من هو هذا الأمير صاحب القصر؟

هو الأمير محمد علي ابن الخديوي محمد توفيق ابن الخديوي إسماعيل ابن القائد إبراهيم ابن محمد علي الكبير مؤسس الأسرة العلوية وباعث نهضة مصر الحديثة.

ولد الأمير محمد علي بالقاهرة في العام ١٨٧٥ وتوفي خارج مصر العام ١٩٥٤ بعد قيام ثورة يوليو التي ألغت الملكية وأعلنت النظام الجمهوري ودفن - طبقا لوصيته - بمقابر الأسرة في منطقة الدراسة بالقاهرة.

لم ينل الأمير حظه من المكانة السياسية التي ظل يحلم بها، إلى أن عين وصيا على العرش بعد وفاة عمه الملك فؤاد الأول العام ١٩٣٦ وحتى تولى ابن عمه الملك فاروق الأول حكم مصر في العام ذاته ونصب الأمير محمد علي باشا وليا للعهد حتى أنجب الملك فاروق ابنه الأمير أحمد فؤاد العام ١٩٥١.

كان الأمير محمد علي محبا للسفر وقام بعدة رحلات حول العالم وزار كل قاراته ودوّن هذه الرحلات في كتب كثيرة تعد - في نظر المؤرخين - تسجيلا فريدا للأوضاع التي كانت عليها بقاع كثيرة من العالم أوائل القرن العشرين.

إضافة إلى حبه للسفر، كان الأمير مولعا بالفنون بكافة صورها، خاصة الفنون الإسلامية ومارس بنفسه بعض هذه الفنون. وكان من أشهر هواة تربية الخيول العربية الأصلية ذات الأنساب العريقة، واشتهر بجمع التحف والآثار والمقتنيات الثمينة، وكان من عادة الأمير أن يسرع إلى المنازل القديمة التي يسمع بانهيارها، خاصة المملوكية أو العثمانية ويلتقط منها ما يراه ذا قيمة فنية أو تاريخية.

حجرة الحريم

وقصر الأمير محمد علي لن تجد له مثيلا في قصور أقرانه من حكام وأمراء الأسرة العلوية تجلت فيه ثقافة الأمير ذات النبع العربي الأصيل والروافد الأجنبية من ثقافات عدة، وانعكست في عمارة القصر صفات وجوانب شخصية الأمير الذي وضع بنفسه جميع التصميمات الهندسية والزخرفية، وأشرف بنفسه على التنفيذ.

استغرق بناء القصر زهاء ثمانية وعشرين عاما حيث بدأ في العام ١٩٠١ وانتهى في العام ١٩٢٩.

اختار الأمير أجمل بقعة في جزيرة منيل الروضة تقع على فرع النيل الشرقي للجزيرة وتبلغ مساحتها واحدا وستين ألفا وسبعمائة وأحد عشر مترا مربعا، أخذت الحديقة ومنشآتها بالإضافة إلى الطرق الداخلية نصيب الأسد من المساحة الكلية، ولم تزد مساحة الأبنية عن خمسة آلاف متر مربع.

وقصر الأمير محمد علي عبارة عن ثلاث سرايات ويضم في جنباته سبيلا، ومسجدا، ومتحفا للصيد، بالإضافة إلى متحف خاص، وحديقة لن تجد لها مثيلا في مصر كلها، ويحيط بالقصر سور من الجهات الأربع.

وسرايات القصر الثلاث هي سراي الاستقبال، وسراي الإقامة، وسراي العرش.

وقد شيد السور الخارجي الذي يحيط بالقصر وهو مبني من الحجر الجيري ومكسو بقطع مستطيلة مسنمة من الحجر الرملي شديد الصلابة.

ويوجد على بعض مناطق من السور بجهتيه الشمالية والغربية كتابات بعض أسماء الله الحسنى وأجزاء من آيات قرآنية مثل «إن ينصركم الله فلا غالب لكم» وكلها منفذة بالخط الكوفي البارز من الحجر نفسه.

يفاجئك مدخل القصر بتجمع العديد من الطرز الإسلامية. فالواجهة تشبه واجهات مداخل المساجد والمدارس الإيرانية في القرن الرابع عشر الميلادي وعلى جانبي أعلى المدخل تجد برجين يشبهان النهايات العليا لمآذن العصر الفاطمي ويتوسط العلم المصري القديم أعلى المدخل وبالحجر رسمت ثلاثة أهلة أمام كل هلال نجمة، ويقع أسفل العلم شريط كتابي لنص قرآني هو: «فمن يؤمن بربه فلا يخاف بخسا ولا رهقا».

> "السور الخارجي للقصر مبني من الحجر الجيرى المكسو بقطع مستطيلة من الحجر الرملي، وبه كتابات بالخط الكوفي"

ويلي ذلك من أسفل: شرفة من الرخام المشغول بالتفريغ بأشكال هندسية مختلفة ويظهر من خلف الشرفة خمسة عقود استخدمت مساقط ضوء لخمس نوافذ من الزجاج الملون المعشق بالجص، ويلي ذلك اللوحة التأسيسية للقصر، تؤكد أن الغرض من تشييد القصر هو إحياء الفنون الإسلامية.

وقبل أن تطأ قدمك داخل القصر سوف يكون محققا أمام ناظريك ما كان صاحبه يتوق إليه من بنائه، إنك الآن أمام متحف لكل الفنون الإسلامية وخاصة في المعمار والزخرفة.

وللمدخل باب كبير من الخشب بدلفتين يحتوي على باب أصغر بدلفتين، والبابان مصفحان من الخارج بالنحاس المؤكسد المشغول بالتفريغ مكونا من وحدات زخرفية ازدهرت في العصر المملوكي محلاة بزخارف نباتية ويتناثر بينها أنصاف كرات مختلفة الأحجام ذات تضليعات حادة.

وبهو المدخل مقسم إلى جزأين، خارجي وداخلي لهما سقفان مختلفان في الزخارف كما تنقسم جدران البهو إلى قسمين، سفلي مكسوة بمستطيلات من الرخام، كل مستطيل محاط بأطر رخامية سوداء وبيضاء، وعلوية مكسو ببلاطات من القاشاني المزخرف بأوراق وأفرع نباتية متعددة الألوان منها الأزرق، والأخضر، والأصفر، والأحمر، وعلى بعضها كتابات مثل لفظ الجلالة و «مالك الملك» و «إن الله على شيء قدير».

وفي البهو أيضا ستجد أربع أرائك من الحجر المكسو بالقاشاني

تشبه المكاسل التي توجد عند مداخل بعض المساجد المملوكية.

خطوة واحدة بعد أن انتهيت من بهو المدخل، وإلى اليمين مباشرة سوف تجد نفسك أمام «سراي الاستقبال» التي خصصها الأمير «محمد علي» لاستقبال الضيوف الرسميين الذين يزورون قصره.

وعند مدخلها ستحيط بك زخارف نباتية ورسوم لحيوانات وطيور نفذت جميعا بدقة متناهية و بألوان زاهية.

و «سراي الاستقبال» عبارة عن طابقين الأول به حجرتان واحدة للتشريفات والأخرى لاستقبال كبار المصلين، والثاني به قاعتان، الشامية والمغربية.

كانت التشريفات مخصصة لاستقبال الشخصيات الرسمية وكبار رجال الدولة والسفراء لتقديم التهنئة للأمير في المناسبات الرسمية والخاصة ، وكان ذلك يجري بأن يترك الزائرون بطاقاتهم الخاصة في صحنين كبيرين خصصا لهذا الغرض، وهما من «البور سيلين» الصيني المزخرف برسوم آدمية، وحيوانية ومناظر طبيعية موضوعين على منضدة من الخشب مزينة بأنواع مختلفة من الزخارف الصدفية والأبانوسية.

وبالحجرة دفتر للتشريفات مخصص لكتابة الكلمات الخاصة بالمناسبات التي جاء من أجلها الضيف وكان يوضع على منضدة «الكونصول» ذات المرآة الكبيرة المحاطة بعقد جميل مفصص على شكل حدوة الحصان من الخشب المشغول بالخرط وكذلك منضدة «الكونصول» أيضا.

كما يوجد أريكتان منجدتان بالجلد ومزخرفتان بالصدف والأبنوس وخشب الخرط، وعلى الجدران علقت صور لبعض خيول الأمير محمد علي باشا.

وسقف غرفة التشريفات من الخشب البني وزخرفته بسيطة ولكنها تبدو رائعة الجمال والتنسيق، أما حجرة استقبال كبار المصلين فالدخول إليها عبر حجرة التشريفات ولها باب يعلوه جملة «الحياء من الإيمان». «وكان الأمير يستقبل كبار الشخصيات التي كانت تحضر إلى القصر لأداء صلاة الجمعة بمسجده المقام داخل القصر.

> "أسقف وجدران القاعة الشامية مغطاة بالأخشاب ذات الزخارف النباتية الملونة التي يتخللها قطع من المرايا الصغيره"

وأثاثها عبارة عن آرائك عربية من الخشب المشغول بالتفريغ مكونا زخارف «الأرابيسك» عليها وسائد ومساند مغطاة بالأكلمة، كما يوجد صوان به عدد من زهريات و أوان من البورسيلين ذي اللونين الأزرق والأبيض محلاة بزخارف نباتية، إذا أردت أن تصعد إلى الطابق الثاني من سراي الاستقبال فسوف تستخدم سلما من الخشب درابزين، مزين بحشوات من خشب مخروط، كل حشوة لها شكل يختلف عن الأخرى وأعلى وأسفل كل حشوة توجد حشوتان أخريان بكل منهما زخرفة الأرابيسك بالبارز.

وعلى المصطبة التي تتوسط السلم توجد بعض التحف، ويتدلى من سقف المصطبة نجفة نحاسية مشغولة بالتفريغ بزخارف هندسية ونباتية وعليها كتابات عبارة عن ألقاب الناصر محمد بن قلاوون أحد سلاطين المماليك.

وفي الطابق العلوي ستجد القاعة الشامية وستعرف لماذا سميت كذلك.! إذا نظرت إلى جدرانها وسقفها فسوف تجد أنها مغطاة جميعا بخشب جلبه الأمير من بيت «العظم» الأثري بسورية، وهو يرجع إلى العام (١٠٨١هـ) ويميز هذه الغرفة وجود نوافذ من الزجاج الملون المعشق بالجص المنفذ بدقة رائعة.

والقاعة الشامية تحفة رائعة فالسقف والجدران مغطاة بالأخشاب ذات الزخارف النباتية الملونة تحتوي على نطاقات بداخلها أبيات من الشعر وكتابات قرآنية منها آية الكرسي ويتخلل الأخشاب قطع من المرايا الصغيرة تزيد من بهاء وروعة القاعة.

حجرة الاستقبال والتشريفات

ونوافذ القاعة الشامية تحتوي على زخارف داخل سدائب خشبية بارزة في أشكال هندسية، وبالجدار الشرقي نافذة كبيرة تبرز منها زخرفة لقرص الشمس تمثل بزوغه من الشرق، وتتدلى من السقف نجفة نحاسية مشغولة بالتفريغ، وعليها دوائر، بكل دائرة كلمة «الله» يليها دائرة بها كلمة «محمد» بالتبادل.

وصممت القاعة الأخرى على الطراز المغربي فسميت المغربية، فالسقف من المرايا عليها سدائب خشبية، والجدران مغطاة ببلاطات القاشاني بينها مرايا كبيرة المساحة وبها آرائك خشبية محلاة بزخارف «الأرابيسك» عليها وسائد ومساند مغطاة بالأكلمة ويتدلى من سقفها نجفة نحاسية تشبه الفانوس، كما ينتشر بالغرفة مناضد صغيرة مغربية الطراز، وعلى الأرض سجاجيد تركية مختلفة الطرز.

بين سرايا الاستقبال والمسجد يقع برج الساعة الذي بناه الأمير على نمط الأبراج الأندلسية التي كانت تستخدم لأغراض الحراسة والمراقبة وإبلاغ الرسائل للجهات المختلفة بالدولة، وكان يتم إبلاغ الرسائل بإشارات متفق عليها بالدخان نهارا وبالنار ليلا، فتخرج الرسالة من البرج الرئيس فتلتقطها الأبراج المجاورة ثم يقوم كل برج بإبلاغ الرسالة إلى المسؤولين بمنطقته.

وقد وظف الأمير محمد علي برج قصره بوضع ساعة في أعلاه من طراز الساعة نفسه التي وضعها شقيقه الخديوي «عباس حلمي الثاني» في محطة سكك حديد مصر.

وبين برج الساعة والمسجد يقع السبيل ملاصقا للسور الشمالي للقصر، نفذه الأمير مستفيدا من لوني الحجر الجيري، والحجر الرملي فخرج بسيطا رائعا.

أما المسجد - فعلى الرغم من صغره - فإنه يعد تحفة معمارية وزخرفية لا مثيل لها.

عني الأمير محمد علي بعناية خاصة بزخرفته من الخارج ومن الداخل، فمن الخارج زين سطح المسجد بعرائس من الحجر الرملي على شكل رؤوس حيات «الكوبرا» أسفلها شريط من الكتابة القرآنية لسورة الفتح «إنا فتحنا لك فتحا مبينا..» - تبدأ على يمين مدخل المسجد - أما الجدران فقد زخرفت على هيئة سجاجيد من طرز مختلفة والنوافذ على شكل عقود محاطة بأشرطة من الزخارف الهندسية، وساحة كل نافذة مصممة بالرخام المزخرف بالتفريغ على شكل أطباق نجمية مملوكية الطراز - صنعت في إيطاليا - وتبرز من الجدار الشرقي كتلة المحراب على شكل عقد مدبب أسفله مربع من بلاطات القاشاني.

تغطي جدران المجسد ببلاطات قاشاني ذات زخارف نباتية باللونين الأزرق والكحلي على أرضية بيضاء، كما توجد مستطيلات على شكل لوحات من بلاطات القاشاني باللون الكحلي عليها بعض أسماء الله الحسنى تقرأ من اليمين إلى اليسار والعكس.

وتعلو الجدار الشمالي لوحة خشبية عليها جزء من الأذان، وباقي الأذان على لوحة أخرى أعلى الجدار الغربي.

ويتكون المسجد من إيوانين شرقي - إيوان القبلة - و غربي يفصلهما عمودان رشيقان من المرمر.

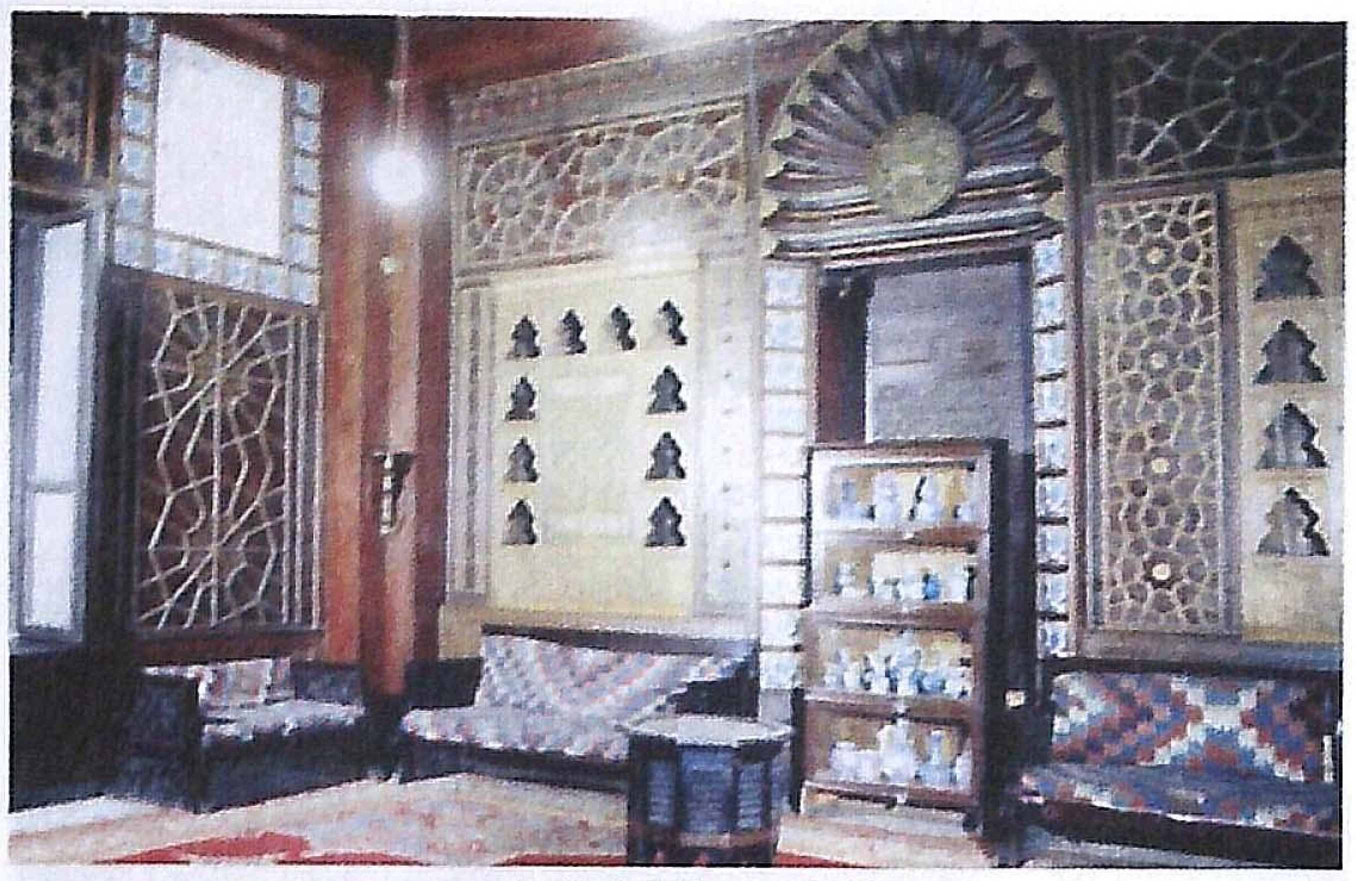
الإيوان الشرقي أكثر ثراء من حيث الزخارف فسقفه تحفة تحفة فريدة غير مكررة في أماكن أخرى، فهو عبارة عن فتحات مغطاة بزجاج أصفر مصنع على شكل قباب تسمح بمرور الضوء الطبيعي، محمولا على مقرنصات، وكل قبة مع زخارفات تشبه أشعة الشمس، وتفصل القباب وحدات بداخلها زخرفة «الأرابيسك».

وعلى عكس المحراب، فالمنبر يتجه نحو «القبلة»، وهو يتكون من ثلاث درجات تنتهي بالمقعد، وجميع زخارفه مذهبة بما في ذلك قرص وأشعة الشمس التي تزخرف ظهر المقعد.

وتختلف زخرفة سقف الإيوان الغربي عن الشرقي فقد زخرف بقرص وأشعة الشمس التي تملأ ساحة السقف، وبأعلى الجدران توجد نوافذ من الزجاج الملون المعشق بالجص، كما توجد لوحات منفصلة بعضها مستديرة والأخرى مستطيلة، وضعت بالتبادل عليها أسماء الله الحسنى. وتتوسط الأريكة المبلغ الإيواني وهي من الخشب ذي الزخارف البسيطة.

والآن يمكنك أن تزور أقدم بنايات القصر الذي كان مقرا لإقامة الأمير ولذلك سمي «سراي الإقامة»، وتتكون من طابقين وملحق به برج يطل على مناظر القاهرة والجيزة، في ذلك الوقت، قبل أن ترتفع العمائر حول القصر.

على يسارك وأنت تصعد للسراي ستقرأ أقدم اللوحات التأسيسية بالقصر، وقد نفذت بالرخام الأبيض والأسود بخط هندسي ونصها: «أنشأ هذا القصر دولة البرنس «محمد علي باشا» سنة ١٣٢١ هجرية».


قاعة استقبال كبار المصلين

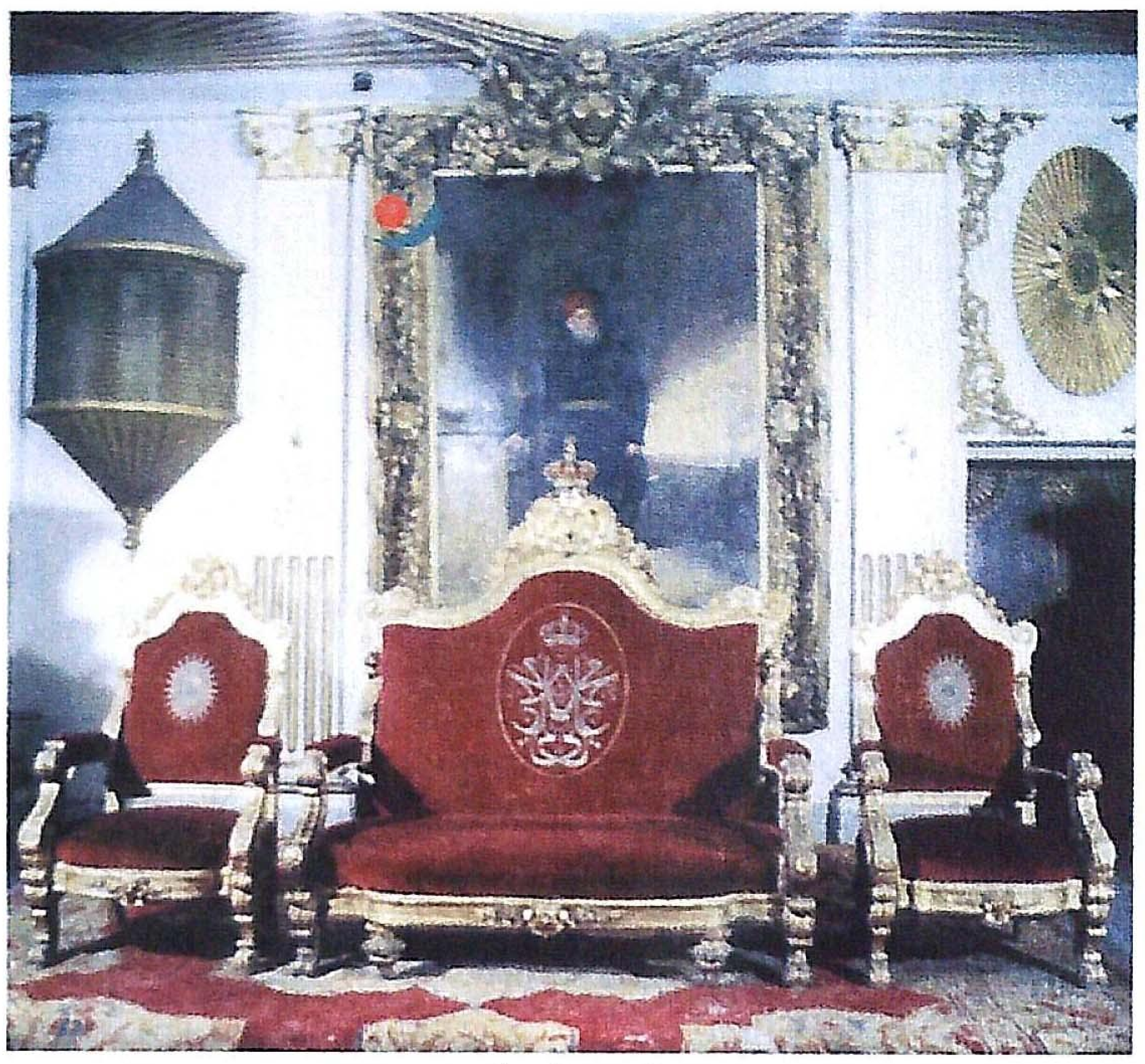
تستقبل السرايا الزائر بعدة درجات رخامية تنتهي إلى شرفة ذات أرضية منفذة على شكل مستطيلات بزخارف هندسية من الرخام الملون، وجدرانها مغطى نصفها الأسفل ببلاطات قاشاني عليها زخرفة الأطباق النجمية، أما السقف فمزخرف بأزهار كبيرة بارزة تلتصق أوراقها بالسقف وأعناقها مدلاة إلى أسفل.

وباب السرايا من الخشب المصفح بالنحاس المؤكسد على الطراز المملوكي وهو مشغول بحليات على شكل أطباق نجمية تبرز أنصاف كرات مختلفة الأحجام كتب على بعضها «شغل مصر». وجميع الوحدات الزخرفية عليها زخارف نباتية «الأرابيسك» من الفضة والذهب نفذت بالتكفيت، و كما توجد على الباب أشرطة كتابية من المعدن نفسه.

تدخل إلى بهو النافورة، وقد سمي بهذا الاسم لوجود نافورة من الألبستر على الطراز الأندلسي تتوسط القاعة، وأرضية القاعة مغطاة بقطع الرخام الملون مكونة زخارف هندسية رائعة التنفيذ، وللجدران وزرة مكسوة بقطع الرخام الملون نفسها على شكل عقود متكررة على الطراز المملوكي، أما باقي الجدران فمغطاة ببلاطات القاشاني عليها زخارف نباتية باللونين الأبيض والأزرق، يتخللها بلاطات في شكل لوحات مستطيلة على بعضها رسم لشجرة السرو.

ويرتفع البهو بمستوى طابقي السراي، وفي الجهة الشرقية منه يوجد صفان من العقود ، صف يعلو الآخر، السفلي يتوسطه عقد كبير غطي أفريزه ببلاطات قاشاني عليها «البسملة»، و سورة «الفاتحة»، محاطة بزخارف نباتية وعلى جانبي العقد يوجد عقدان من الخشب المزخرف بالتفريغ، ويفصل العقود الثلاثة عمودان مزدوجان من المرمر بلون «البيج»، ودرجاته، ويتدلى من العقد الأوسط مشكاة من الزجاج المموه المطلي بالمينا، ومن العقدين الآخرين تتدلى مشكاتان من النحاس المزخرف بالتفريغ.. والصف العلوي من العقود زينت أفاريزها بمستطيلات متبادلة.

ARCHIVE
Archive.sakhrit.com



كرسي العرش

مستطيل من الخشب بزخارف نباتية بالحفر البارز، ومستطيل ببلاطات قاشاني بزخارف نباتية ملونة، وهكذا.. مكونة شكلا زخرفيا جميلا.وبالجزء العلوي من الجدار الجنوبي علقت صورة كبيرة لـ «محمد علي» باشا مؤسس الأسرة لها إطار مذهب ويعلوها قرص الشمس.

كما يوجد بالبهو ساعة دولاب كبيرة صناعة إنجلترا تعود إلى القرن الثامن عشر، وطاقم جلوس من الخشب المطلي باللون الأسود والمشغول بالخرط الدقيق، وعلى الجدران علقت لوحات بعضها قطع نسيج من الكعبة المشرفة.

والسقف محلى بسدائب من الخشب الرفيع تحصر بينها حشوات منفذة بزخارف هندسية يغلب عليها الألوان الحمراء والزرقاء والذهبية، ويتوسط السقف شخشيخة مثمنة الأضلاع محمولة على مقرنصات مذهبة وبكل ضلع نافذة من الزجاج الملون المعشق بالجص.

ومن بهو النافورة إلى بهو المرايا الذي سمي بهذه التسمية بسبب وجود مرآتين كبيرتين متقابلتين، تعطيان الإحساس بالاتساع ويدخل الزائر إلى هذا البهو بواسطة باب خشبي مزين بحشوات ذات زخارف هندسية دقيقة، ويشمل هذا الباب على باب أصغر يطلق عليه اسم «الخوخة»، وهو نظام من الأبواب كان معروفا في البيوت الإسلامية إلى عصر قريب، حيث كانت الأبواب الكبيرة تغلق عند الغروب وتفتح «الخوخة» لمرور الأشخاص بعد التعرف عليهم، وذلك لدواعي الأمن.

وهذا البهو يرتفع أيضا بمستوى الطابقين، أرضيته من الرخام الملون، وكذلك وزرة الجدران المنفذة بالرخام الملون وعلى النمط المنتشر بالمساجد المملوكية، أما الجزء العلوي من الجدران فمكسو ببلاطات القاشاني يعلوها شريط كتابي على وزرة خشبية لسورة الملك: «تبارك الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير» وعلى الجدران علقت صورة للسلاطين العثمانيين الذين حكموا الدولة التركية ابتداء بالسلطان «عثمان خان الأول» مؤسس الدولة العثمانية، ومنهم السلطان «محمد الفاتح»، والسلطان «سليم الأول» والسلطان «سليمان القانوني» وقد رتبت الصور حسب جلوس كل سلطان على كرسي الحكم في الأستانة (إستنبول).

والبهو مؤثث بأنواع مختلفة من المقاعد والآرائك العربية بوسائد ومساند مكسوة بالأكلمة والسجاد، كما أن بعضها مزخرف بالخرط والبعض الآخر مطعم مربع يوجد زهرة، وهذه النوعية من المقاعد كانت تستخدم لجلوس العروس في الأعراس.

كما يوجد بالقاعة تمثال نصفي من المرمر للخديوي «إسماعيل»، وبوسط القاعة وضع الأمير مجموعة من القلل القناوي على حامل للقلل من الحجر.

وسوف تجد ملحقا ببهو المرايا «حجرة الحريم»، وهي تعد على الرغم من صغرها تحفة فنية رائعة خاصة زخارف السقف ذات الألوان والأشكال الرقيقة، نفذت بذوق رفيع، والحجرة لها نافذة من خشب الخرط يظهر في وسطها شكل إبريق يدل على مدى تمكن الفنان من أدواته، وكذلك الباب منفذ بالخرط حتى يسمح للنساء سماع ورؤية ما يدور في بهو المرايا من حيث كان الأمير يقيم بها بعض الحفلات البسيطة لسماع الشعر أو التواشيح والغناء الديني، أما أثاث الغرفة فهو بسيط، عبارة عن أربع آرائك مغطاة بالأكلمة تتوسطها منضدة صغيرة.

نحن الآن في الصالون الأزرق وهو صالون ملحق بمكتب ومكتبة الأمير وأطلق هذا الاسم على القاعة لأن النصف الأسفل من الجدران مغطى ببلاطات قاشاني زرقاء اللون، وأهم ما يلفت النظر السقف المنفذ على شكل جذوع النخيل بزخارف نباتية وبألوان متناسقة رائعة، وبين كل جزء وآخر توجد وحدات مستطيلة و مربعة بداخلها زخارف نباتية وهندسية بألوان أخاذة يغلب عليها اللون الذهبي، وأسفل السقف يوجد شريط من الكتابة القرآنية بالخط الكوفي المورق.

وعلى الجدران علقت لوحات زيتية رائعة لكبار الفنانين، وبجانب هذه اللوحات يوجد بالصالون أثاث من أرائك من الخشب المزخرف بالبارز ومكسو بالجلد، ومناضد مختلفة، كما يتوسط القاعة منضدة عليها صينية عشاء من المعدن بزخارف ملونة، حولها أربعة كراسي كانت مخصصة لتناول عشاء الأمير مع خاصته، أما التحف فهي كثيرة ومنتشرة بالصالون، منها زهريات من البورسيلين ذي اللونين الأبيض والأزرق، كما توجد دواليب بعضها تحف فضية، وأخرى لها أوسمة ونياشين حصل عليها الأمير من ملوك وأمراء الدول المختلفة.

وملحق بالصالون حجرة بنافذة كبيرة تطل على الحديقة، جدرانها مغطاة بحشوات هندسية مجمعة، تتخللها دلف دواليب ترجع للقرن الثامن عشر، أما السقف فمحلى بزخارف هندسية مذهبة.

وأهم مقتنيات هذه الغرفة زهرية بورسيلين كبيرة عليها زخارف بالبارز من نباتات وأزهار، ومناظر طبيعية صينية ملونة، وبوسط الحجرة منضدة عليها قرص من الرخام فوقها فانوس مسدس الشكل من الفضة، والزجاج الملون، كذلك زهريتان نحاس من الهند عليهما نقوش دقيقة، القرن التاسع عشر والأثاث عبارة عن آرائك ذات مسند واحد مغطاة بالأكلمة والسجاد.

حجرة مكتب الأمير صغيرة لها سقف بديع، والحجرة يتوسطها مكتب الأمير، وهو من الخشب المزخرف، مغطى بالجوخ الأخضر، وعليه التليفون الخاص بالأمير، كما توجد بالحجرة بعض التماثيل، وصورة للأمير، وصور لوحات لخيول وأزهار.

ومكتبة الأمير الموجودة بحجرة مكتبه بها مجموعة من كتب ودوائر المعارف تتناول أنواعا كثيرة من المعرفة، في التاريخ، والجغرافيا، والفلسفة، وعلم النفس، والنبات، والحيوان، والطيور، والفنون، والآثار، وغيرها من المعارف باللغات العربية والتركية والفرنسية.

> ”سقف حجرة الطعام مصمم على شكل جذوع النخيل بزخارف ملونة ومذهبة، أما بابها فمحلى بالزخارف المشغولة بالنحاس والمطعم بالعاج والصدف“

ومن الجهة الشرقية لبهو النافورة تدخل إلى حجرة الطعام يعلو بابها جملة «الحمدلله على نعمة الإسلام»، والباب زاخر بالزخارف منها ما هو مشغول بالنحاس أو مطعم بالعاج والصدف مكونة أشكالا هندسية ونباتية في تناسق جميل.

وسقف الحجرة منفذ على شكل جذوع النخيل بزخارف ملونة ومذهبة، وأسفل السقف يوجد شريط كتابي لآيات قرآنية من سورة «الواقعة» تتناسب مع مضمون الحجرة: «يطوف عليهم ولدان مخلدون بأكواب وأباريق وكأس من معين يلي ذلك ما يشبه نص التأسيس.. فقد ذكر فيه الأمير اسم شقيقة الخديوي «عباس حلمي الثاني» والجدران مقسمة - من حيث الكسوة - إلى جزأين، العلوي مغطى بالقاشاني يتوسطها أرفف خشبية عليها أوان من الفضة، والجزء السفلي من الجدران مغطى بوزرة من حشوات على بعضها زخرفة الأطباق النجمية، والبعض الآخر بزخرفة المفروكة ويتوسط الحجرة مائدة الطعام، وهي من النوع الذي يمكن أن يفتح من الجانبين حسب العدد المدعو من الضيوف، عليها مفرش مزخرف بقطع من النسيج المضاف، وكراسي المائدة من الخشب المكسو بالجلد ومصنعة على شكل سروج الخيل.

وعلى المائدة حوض من الكريستوفل» للزهور مزين بتماثيل لأطفال وملائكة، كما يوجد صوان فضيات منفذ في الجدار الشمالي للحجرة به أوان من الفضة والفضة المذهبة والبلور، مثل أطقم الشاي والقهوة وأطباق فاكهة وأدوات أخرى للمائدة من الصناعة الإنجليزية، والفرنسية، بعضها يخص الخديوي «توفيق»، وينتشر بالحجرة شمعدانات عليها اسم الخديوي «توفيق» موضوعة على صفة من الرخام الملون محمولة على خمسة عقود بينها أعمدة، ونوافذ الحجرة من الخشب المشغول بالخرط في أشكال مختلفة.

ويجاور حجرة الطعام صالون الصدف، وقد أطلق هذا الاسم على الصالون نظرا لأن معظم المقتنيات فيه مزخرفة بالصدف إلى جانب العاج، وهو يحتوي على آرائك على ظهورها كتابات بخطوط زخرفية لأبيات من الشعر ترحيبا بالضيوف، مثل «ولي إليك اشتياق فسل فؤادك عنه ذا مجلس الترحاب.. أنتم أهله نور طلعتكم تهل بشائري» كتبت بخط كوفي مضفر ومنفذ بالعاج.

وعلى الجدران علقت صور، منها صور للشيخ «رفاعة رافع الطهطاوي» رائد حركة الترجمة ومؤسس مدرسة الألسن وصاحب الفضل في إنعاش التعليم في عهد «محمد علي باشا»، وصورة أخرى لضريح و «كاترين» إمبراطورة روسيا وواحدة لإمبراطورة النمسا والمجر - قبل تفككهما في الحرب العالمية الأولى -، وصور للمملوك الهارب وهو يدفع بنفسه من فوق أحد أسوار قلعة صلاح الدين.

وستجد ملحقا بصالون الصدف حجرة المدفأة، يفصل بينهما حاجز من حشوات خشبية مشغولة بالخرط، وحداتها مطعمة بالعاج، سقفها من الجص المزخرف والملون، الجدران مغطاة بالقاشاني، معلق عليها لوحتان صغيرتان بهما رسمات لعمائر أندلسية، نفذتا ببراعة فائقة، وبالحجرة مقاعد ركنية من الخشب بوسائد ومساند مغطاة بالأكلمة يتوسطها كرسي عشاء على الطراز المملوكي.

وتتصدر الحجرة مدفأة مكسوة بخشب الصندل المعروف برائحته العطرة المستجلب من الهند والمشغول بزخارف إسلامية تتخللها عمائر عربية قديمة، وللحجرة باب آخر صغير يؤدي إلى بهو النافورة مواجه للسلم الصاعد للدور العلوي.

وتصعد إلى الطابق العلوي بواسطة سلم من الخشب الثمين، له «درابزين» من خشب الجوز التركي الفاخر محلى بحشوات خشب الخرط الدقيق المطعم بالصدف، مع وجود مستطيلات من العاج المشغول بالتفريغ لزخارف نباتية في غاية الدقة.

أما حجرة المجوهرات فهي حجرة بسيطة ذات جدران خالية من الزخارف، أما السقف ففيه بعض السدائب الخشبية بزخارف مذهبة. وبالحجرة مقتنيات وتحف نادرة، بعضها في داخل «فتارين» منشأة داخل الجدران معروض بها بعض القلادات والأوسمة والنياشين التي حصل عليها الأمير كما يوجد ساعات جيب عليها زخارف بالمينا والماس والأحجار الكريمة، وتوجد مجموعات من الفناجين الصيني وأكواب عليها صور للسلاطين العثمانيين وبعض الحكام من أسرة «محمد علي باشا».

وأكواب عليها رسوم ملائكة بالبارز، وبعضها محلى بالتذهيب، كما توجد زهريات من بلور وصيني وأباريق صناعة «سيفر» بفرنسا و «بوهيميا» بألمانيا وغيرها.

ومن أهم مقتنيات الحجرة مفرشان، أحدهما على منضدة داخل إطار بسيط من الخشب، وبغطاء زجاجي والآخر معلق على الجدار الشرقي، مشغولان بأسلاك الفضة المذهبة محلاة بأزهار من لؤلؤ حر وماس بكم ملحوظ، غير أن المفرش المعلق يتوسطه التاج المصري وحرفا (ME) منفذان بالماس بجانب الزخارف الأخرى التي تشابه المفرش الأرضي، وهو خاص بـ «محمد إلهامي باشا» جد الأمير.

ولأن أجهزة الإنذار ضد السرقة لم تكن معروفة أيام الأمير فقد ابتكر أسلوبا مدهشا، يعلن عن وجود أي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إنسان في الأماكن الممنوع دخولها لأحد من دون علم الأمير، فقد غطى أرضية حجرة المجوهرات بنوع من خشب «الباركيه» يحدث صوتا عند المرور عليه، وفعل الشيء نفسه بالحجرات التي يكون بها أشياء ثمينة، مثل حجرة نوم الوصيفة نظرا لاحتفاظها بالشكمجية الخاصة بمجوهراتها.

وأما حجرة نوم الأمير فهي بسيطة وخالية من الزخارف، سواء السقف أو الجدران، والأثاث عبارة عن سرير نومه، وهو من النحاس المطلي بالنيكل، كما توجد دواليب، وخزانة حديدية وكراسي، وجزامتان، ومجموعة صور له في مراحل عمره المختلفة، وكذا صور لبعض أفراد الأسرة، والملاحظ أن الأمير بدلا من أن يضع الناموسية مباشرة على سريره فقد أقام حول السرير حجرة صغيرة من قوائم خشبية وسلك لمنع الناموس. وملحق بالحجرة حمام طليت جدرانه وسقفه بالدهان العادي، وأثاث الحمام متواضع.

لا أحد يعرف السبب الحقيقي من وراء تشييد الأمير لمبنى سراي العرش في قصره، فهو لم يكن ملكا، ولكن من المرجح أنه قد أقام قاعة العرش حتى يذكر باقي أفراد أسرة «محمد علي» بأحقيته في الحكم بعد أبيه وأخيه، ومما يؤكد هذا الافتراض، أنه وضع بالقاعة جميع صور الحكام من أسرة «محمد علي»، من «محمد علي باشا» حتى «عباس حلمي الثاني» وأغفل باقي الحكام من الأسرة وهم عمه السلطان «حسين كامل» ، وعمه الملك «فؤاد» وابن عمه «فاروق»، على الرغم من أنه كان معاصرا لهم جميعا.

ولقد صمم مبنى سراي العرش على الطراز العثماني المعروف باسم «الكشك» وهو الطراز الذي كان منتشرا على ضفاف البسفور، كما أنه كان منتشرا في عصر محمد علي باشا داخل منطقة القلعة - بصفة خاصة - . والمبنى يتكون من طابقين، وقد خصص الطابق الأرضي لقاعة العرش ولها باب من الخشب تبرز منه زخرفة تشبه إكليل الغار على دلفتيه ويعلوه لوحة مكتوب عليها نص من القرآن الكريم وهو: فالله خير حافظا

> „ مبنى سراي العرش تم تصميمه على الطراز العثماني، فباب طابقه الأرضي تبرز منه زخرفة تشبه إكليل الغار، وقاعاته يصطف على جانبيها مقاعد، وآرائك من الخشب المذهب “

وهو أرحم الراحمين». وينبهر الداخل لشعوره بعظمة المكان وهيبته فالقاعة طويلة يصطف على جانبيها آرائك ومقاعد ضخمة من الخشب المذهب بزخارف لأشعة الشمس وزخارف نباتية، ومنجدة بقطيفة ذات لون أحمر ملكي (أحمر يميل إلى النبيتي) وعلى ظهرها كتب اسم «محمد علي»، وتقرأ من اليمين إلى اليسار والعكس، منفذة بالصرما المذهبة، وفي مواجهة القاعة يوجد كرسي العرش يعلوه التاج الملكي من خشب الكرسي نفسه، وعلى جانبيه يوجد كرسيان، والكراسي الثلاثة على منصة خشبية مغطاة بسجادة، كما تمتد أسفل الآرائك بالقاعة مشايتان طويلتان بلون الطاقم.

وعلى يمين ويسار كرسي العرش يوجد شمعدانان من كريستال «بوهيميا»، وقاعدتان من الخشب عليهما زخارف مذهبة تشبهان الزهرتين.

وسقف القاعة مغطى بقرص الشمس وأشعتها باللون الذهبي، وبالأركان الأربعة للسقف أجزاء من هذه الأشعة، وللقاعة نوافذ عليها براقع من الخشب المفرغ بشكل شبكي على طراز «الروكوكو» التركي لها ستائر من القطيفة الحمراء على الجدار الغربي، أما نوافذ الجدار الشرقي فهي مستديرة لها زجاج عليه أشعة الشمس من نوع الزجاج.

القاعة الشامية

وأهم ما يميز القاعة وجود لوحات زيتية لمناظر طبيعية من مصر، ولصور الحكام من أسرة «محمد علي باشا» بريشة الفنان «هدايت» الأب، فعلى الجدار الغربي - على يمين الداخل - توجد لوحتان إحداهما تصور النيل والأهرامات، والأخرى تصور منظرا للقلعة وهضبة المقطم.

أما صور الحكام فقد وضعت بترتيب توليهم الحكم، على النحو التالي:

١. محمد علي باشا
٠٢ إبراهيم باشا
٣. عباس باشا الأول
٠٤ محمد سعيد باشا
٠٥ الخديوي إسماعيل
٠٦ الخديوي محمد توفيق
٠٧ الخديوي عباس حلمي الثاني

وفي نهاية الواجهة الغربية من المبنى ستجد مدخلا يصعد بك إلى الطابق العلوي لسراي العرش، ويتوسط المدخل عمود أثري من الرخام (طراز تركي) عليه زخارف نباتية وكتابات بخط النسخ لأبيات من الشعر، والسلم الصاعد إلى الطابق العلوي رخامي، وعلى شكل سجاجيد، وبأعلى الجدران يوجد إطاران من الخشب بغطاء زجاجي.. وبداخل كل منهما قطعة مستطيلة من نسيج كسوة الكعبة المشرفة عليهما كتابات قرآنية وزخارف نباتية بشغل (الصرما)، أما السقف فهو من الخشب الملون المزين بزخارف هندسية ونجوم وعوارض عليها مقرنصات بديعة الصنع.

وينتهي السلم إلى باب خشبي بسيط يفتح على ممر صغير، ويؤدي إلى حجرات الطابق العلوي.

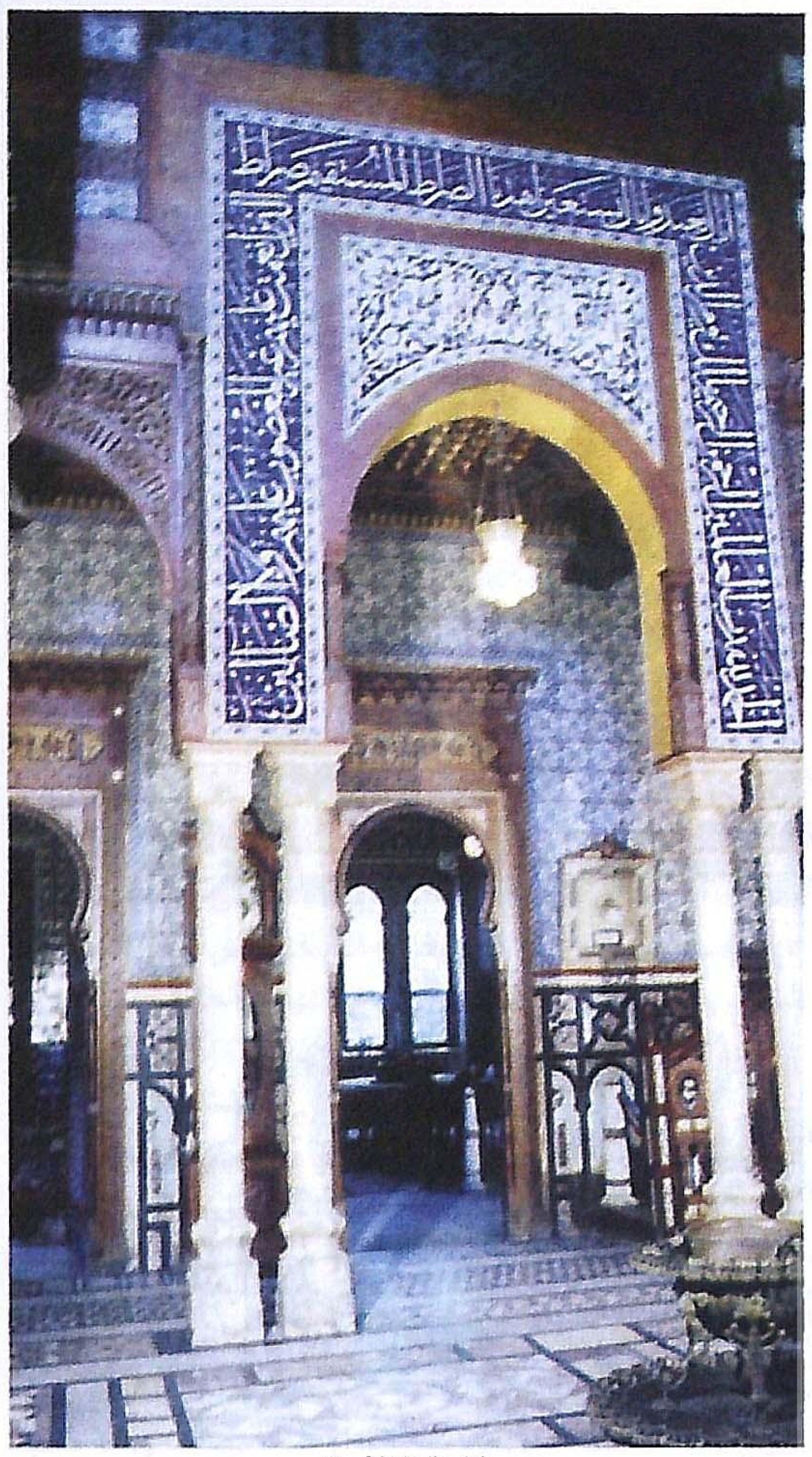
أولى حجرات الطابق العلوي حجرة «الأبيسون» أطلق عليها هذا الاسم لأن جميع الجدران مغطاة بنسيج «الأبيسون» المصنع في فرنسا، وعليه مناظر طبيعية من مصر، مثل الأهرامات والنيل وجنوب مصر وغيرها.

والحجرة خاصة بالأمير «إلهامي» باشا احتفظ بها الأمير محمد علي وبجميع مقتنياتها التي ورثها عن والدته، كما أن جميع أثاث ومحتويات الغرفة صناعة فرنسية، فطاقم الجلوس من أرائك ومقاعد وكراسي من الخشب.، والكسوة من نسيج الحرير عليه مناظر من التي كانت منتشرة في أوروبا - خاصة فرنسا - في القرن الثامن عشر، وهذا الأسلوب قد عرف باسم «الباروك» والصالون من طراز «لويس الرابع عشر»، والمنضدة من الطراز ذاته، والخشب المشغول بـ «الأويما» عليها قرصة من الرخام.

وبالحجرة «كونصولان» متقابلان بمرآتين كبيرتين من الخشب المذهب المشغول «أويما»، كما توجد منضدتان إحداهما بقرصة من قطع الرخام الملون على شكل مربعات كانت تستخدم كقاعدة للعبة «الشطرنج»

صناعة إيطالية.

والتحف بالحجرة كثيرة، منها «بيانو» مطعم بأحجار اللازوردن وزهريات من البورسيلين الأزرق عليها مناظر طبيعية وأزهار، لأحدهما غطاء يجلس فوقه ملاك والمقبضان على شكل رأسي كبش، كذلك يوجد شمعدان من نحاس مشغول وساعة من الصناعة الفرنسية يعود إلى القرن التاسع عشر، وهي داخل تلبيسة كبيرة من البرونز يعلوها شكل زهرية بيضاوية مزخرفة بأشكال طيور.


قاعة النافورة

وأخيرا ستصل إلى القاعتين الشتويتين وهما تواجهان الشرق، وتطلان على النيل الصغير، وقد خصصتا للجلسات الشتوية، القاعة الأولى لها سقف مطلي ومحلى بزخارف نباتية وهندسية مذهبة على طراز «الروكوكو» التركي، والجدران مغطاة بالقاشاني ذات الزخارف النباتية الجميلة، وبأعلى الجدران توجد لوحات صغيرة كتب على كل لوحة بيت من الشعر بالخط الفارسي الرفيع من قصيدة «البردة» في مدح الرسول - صلى الله عليه وسلم - للإمام الشيخ «شرف الدين البوصيري».

ويبرز من الجدران الشرقي نموذج لمدفأة مغطاة بالقاشاني تنتهي من أعلى بشكل هرمي، كما توجد دواليب في الجدران الأخرى بأرفف زجاجية عليها زهريات وقماقم سلطانيات وقدور وأوان من البورسلين الصيني باللونين الأبيض والأزرق عليها مناظر طبيعية ورسوم نباتية.. أما الأثاث بالقاعة فعبارة عن مقاعد من الخشب، قريبة من الأرض وملتصقة بالجدران، عليها وسائد ومساند بكسوة حريرية، ويفصل كل مقعد عن الآخر دولاب بأدراج، وبوسط القاعة توجد وسائد حول منضدة من حرير، وفوق المنضدة فانوس من النحاس مربع مزخرف بالتفريغ، وبالقاعة شمعدانات من البلور من صناعة «بوهيميا»، كما يوجد «اسطرلاب» عربي من النحاس يعود إلى القرن الثامن عشر.

وتقع القاعة الثانية من داخل القاعة الأولى، وتختلف عنها..

فالسقف والجدران مغطاة بألواح من الخشب الفاخر عليها زخارف نباتية هندسية، وأعلى الجدران توجد أبيات من الشعر من قصيدة البوصيري، والجدار الغربي - على اليسار - يوجد نموذج لمدفأة رائعة، مقتبس طرازها من أحد قصور «إستنبول»، وهي من الخشب المذهب المزين بزخارف نباتية، ومن أعلى على شكل عقود يبرز منها نطاق بيضاوي بداخله طغراء للسلطان العثماني «محمد» بخط «عبدالله زهدي» كما تحلي المدفأة خورنقات على جانبيها لوضع الزهريات.

وفي أركان القاعة توجد دواليب ركنية بأرفف لوضع الزهريات وما يشبه القدور من «البورسلين»، وتتدلى من السقف ست مشكاوات من الزجاج المزخرف بالرسوم والكتابات. أما أثاث الغرفة فهو عبارة عن كتب منخفض يطلق عليه اسم الديوان من الخشب المذهب والمطلي بـ (اللاكيه)، ويوجد دولاب من الخشب المذهب المزخرف بالتفريغ على شكل أفرع نباتية وأوراق وهو بدلفتين، وكان يستخدم كخزانة للكتب. قد احتفظ الأمير بالسرير الخاص بوالدته «أمينة هانم»، ووضعه في هذه الحجرة، وهو من المعدن المفضض (طراز تركي)، وكانت تصعد إليه بواسطة سلم بدرجتين من الخشب المكسو بالقطيفة.

نستطيع في النهاية أن نؤكد أننا لن نجد مثل قصر الأمير محمد علي باشا لأن الأمير نفسه كان استثناء من قاعدة أمراء الأسرة العلوية، ولن يكون أمامك وأنت تودعه غير أن تعد نفسك بزيارته من جديد

المسافة الفاصلة بين مدخل متحف مقامس الفني ونهايته تقطعها الأقدام في دقائق، لكن الروح تقطعها في سنوات من التأمل والإبحار وسط عالم من التحف الفنية النادرة وآلاف الكتب والأسطوانات والجرامافونات وآلات الإيقاع، وعشرات الصور النادرة ووثائق وأوراق الدواوين الكويتية والعملات القديمة، تسافر خلالها في رحلة عبر الزمن تمتد إلى قرن كامل، مع واحد من عشاق الفن، هو فاضل مقامس أو «ملك الإيقاع»، أنفق خلالها عشرات الألوف عشقا للفن والتراث.

الكويت - يسري السيد

فاضل مقامس داخل متحفه

فتحه مجانا للجمهور ومحبي الفن وعشاق التراث

متحف مقامس: آلاف الصور النادرة والوثائق والاسطونات والآلات الموسيقية

يضم المتحف الملحق بمنزل فاضل مقامس ثلاث غرف، بدأ مقامس جمع محتوياتها منذ أكثر من نصف قرن بناء على نصيحة والده التاجر المشهور الحاج عباس علي مقامس عندما قال له «الورقة التي تعتقد أنه ليس لها أهمية احتفظ بها لأنه يمكن أن تكون مهمة جدا في المستقبل». ومنذ ذلك الحين بدأ مقامس الاحتفاظ بالأوراق والوثائق والصور، وحرص على اقتنائها من أي بلد عربي أو أجنبي يزوره مهما كلفه ذلك من وقت وجهد، إلى أن جمعها في متحف ملحق بمنزله محتوياته لا تقدر بثمن، فتحه مقامس مجانا للجمهور ومحبي الفن وعشاق التراث للإطلاع عليه ورؤيته، وكل ما يتمناه أن يلقى المتحف مزيدا من الاهتمام الإعلامي، وأن ترعاه وزارة الإعلام باعتباره متحفا وطنيا يحفظ ذاكرة الكويت للأجيال القادمة.

لكي نعرف من أين جاء اهتمام فاضل مقامس باقتناء الأعمال الفنية، وهو التاجر المعروف الذي ورث تجارة والده الناجحة، وتركها بعد الغزو العراقي للكويت في أغسطس ١٩٩٠ والذي قضى على تجارته تماما، بعد أن سرق ونهب الجنود العراقيون محلاته الأربع ومخازنه للتحف والنجف الكريستال وبها بضاعة تُقدر بثلاثة ملايين دينار.

وبعد التحرير ترك مقامس التجارة ووجه كل طاقاته لإقامة هذا المتحف الفني النادر، الذي يؤنسه في سنوات شيخوخته ويزيل عن كاهله عناء شقاء سنوات الصبا ومرارة الغزو، وقرر أن يقضي بقية حياته وسط صوره واسطواناته وكتبه.

نعود لمحاولة الإجابة على السؤال السابق، وهو من أين جاء اهتمام مقامس بالفن والاقتناء؟ ولا يمكننا الإجابة على هذا السؤال سوى بالعودة إلى الوراء أكثر من سبعين عاما... ولنبدأ محاولة الإجابة عن تساؤلنا.

هنا الكويت وبالتحديد منطقة «فريج الجروية» والعام ١٩٢٨ حيث ولد فاضل، ابن التاجر الميسور عباس علي مقامس المنحدر من قبائل مقامس التي تعود أصولها إلى قبائل خزاعة، التي سكنت العراق وانحدرت من جدها الأكبر مقامس بن شلال، وينتسبون إلى قبائل المنتفق، وفيهم في الكويت أسرة آل مقامس، ومن الفروع الأثنى عشر السابقة الذكر نجد فرع آل مرزوق والذي ينحدر منها كل من مانع وفضل، الذي ينحدر منه يحيى وصقر، وينحدر الشيخ مقامس من نسل يحيى، أما صقر فهو أبو مقامس مؤسس إمارة مقامس في البصرة.

يقول مقامس: «أذكر تماما وأنا صغير أبلغ العاشرة من عمري، عندما يأخذني والدي في الصباح الباكر من كل يوم إلى البحر... وهناك على شاطئ البحر بالقرب من مركز تجمع السفن التجارية الصغيرة «الفرضة» يقوم والدي بطمس رأسي في ماء البحر ويقول لي: «إن ماء البحر وهوائه ينعشك، ويعمل على تنشيط فكرك وبالتالي سوف تحسن عمليات حسابات الدكان ومعاملتك للزبائن، واعلم يا بني أن التجارة معاملة»، وكنت قد أنهيت دراستي من مدرسة «ملا حمادة» وعلى قدر استطاعتي أتقنت بعض العمليات الحسابية كالجمع والطرح كما أجدت القراءة والكتابة وحفظت بعض الصور القرآنية، وأهلتني هذه المعارف لأكون كاتب حسابات لدكان والدي، وعندما أذهب في الصباح الباكر مع والدي إلى البحر استمتع بالسباحة أحيانا عندما يكون والدي منشغلا مع أصحاب السفن الراسية في «الفرضة» على الشاطئ، وفي إحدى المرات شاهدته يعتلي عددا منها ويقوم بجولات متعددة بين البضائع المكدسة فيها، وفي مرة ثانية رأيته يعتلي سفينة كبيرة من نوع «البوم» وقد استرعى انتباهي فذهب بي فضولي أن أسأله عن السفينة الكبيرة فقال لي: إنه البوم «سمحان»، فقلت لمن صاحبه، فأجاب: أنه ملكنا، كما أن تلك السفن الأربع الصغيرة تسمى الواحدة منها «بلم» هي أيضا تدخل في حوزتنا، وتعمل هذه السفن على نقل البضائع التي نتاجر بها ما بين الكويت وشط العرب، وقد أفرغ «البوم سمحان» حمولته من الأخشاب التي جلبها من الهند ويستعد الآن ربانه «عيسى بن فرح» للتوجه نحو مسقط، وعدن، وزنجبار، حاملا البضائع التي اتفقت عليها مع بعض التجار لتصديرها. ومازال مقامس يحتفظ بـ «البوم سمحان» في مدخل منزله كما هي، كما أقام منها مجسما مصغرا وضعه داخل متحفه.

لكن من أين جاء اهتمام مقامس بالفن؟ يقول مقامس عن ذلك:

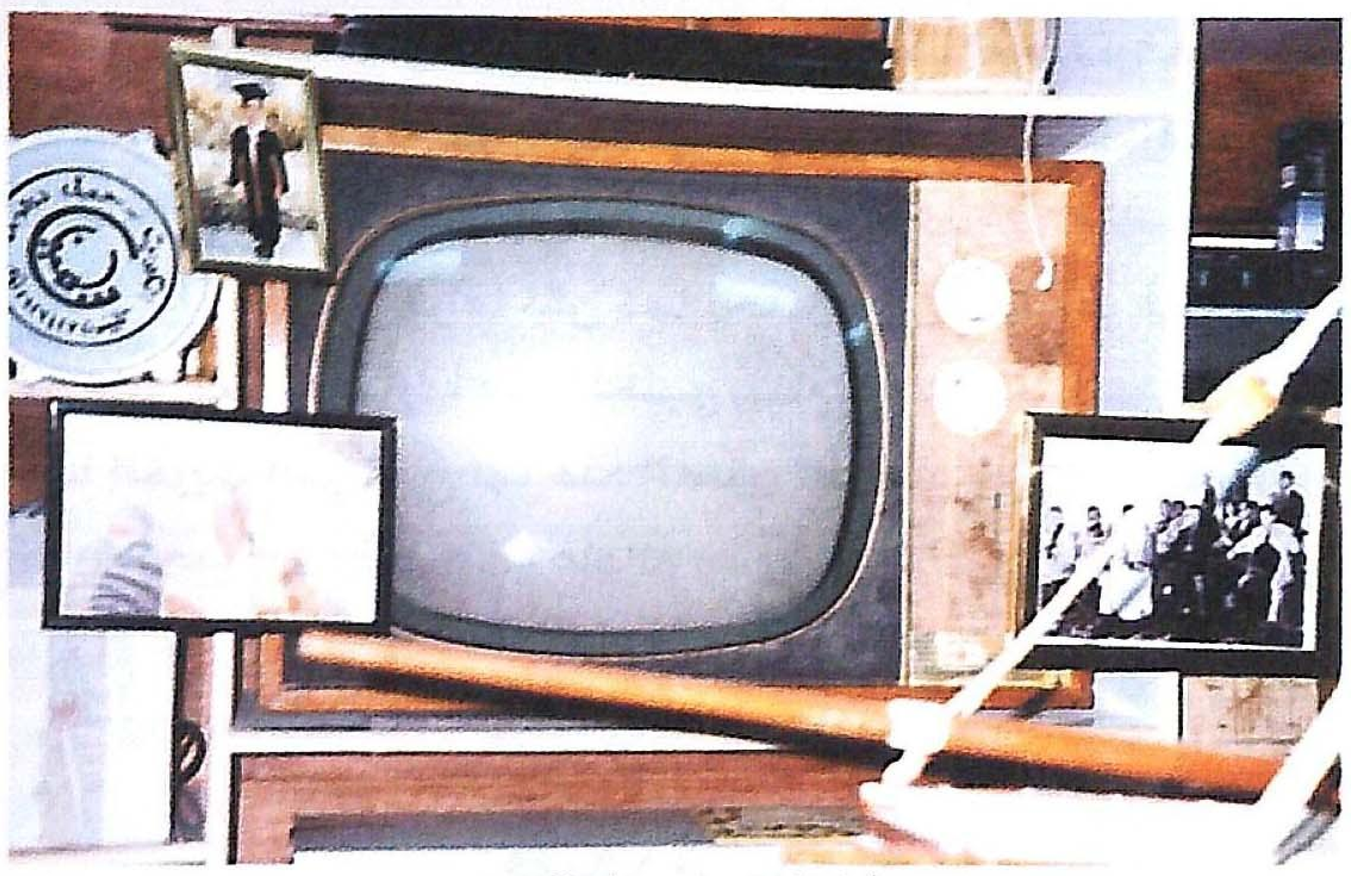
«كانت تشدني فنون العرضات في الأعياد والمناسبات الوطنية، وعروض الطنبورة والليوه وكذلك المجالس الغنائية التي ينفرد فيها مجموعة من الشباب في مكان منعزل للطرب والغناء، مثل مجالس الصوت والبستة، فأجد فيها متعتي وأحرص على حضورها أما والدي فكان يتحفظ على تلك المجالس معتبرا إياها خارجة عن نطاق العادات والتقاليد، أما أنا فاعتبرها مجالا للتعبير عن هوايات الشباب ومتنفسا لهم لقضاء ليلة سعيدة بعد عناء نهار من الجهد والتعب، وأذكر أن حمالا إيرانيا يدعى «مرخي» اشتهر في العزف على «الطنبورة والليوة» حيث يقضي نهاره كله في الأسواق

> يضم المتحف ١٧١١ أسطوانة متنوعة لمعظم رموز الغناء العربي، ويوجد به أول تلفزيون وفيديو يدخلان الكويت، وركنا خاصا للعملات القديمة، وللآلات الموسيقية التي يحبها وهي المرواس والعود والطنبورة

الاسطوانات القديمة

ركن خاص لآلة المرواس

مساعد العازمي أول كويتي يتخرج من الأزهر عام ١٨٨١


أول تلفزيون يدخل الكويت

يحمل أمتعة الناس، وتراه في الليل راقصا مع فرقته في الحفلات الخاصة التي يقيمونها في إحدى الساحات بمنطقة شرق، وهذا يدل على أن الفن يتخذ كهواية لا حرفة. أقول ونظرا لتحفظ والدي فقد كنت أحترم وجهة نظره، وفي الوقت نفسه ارتاد تلك المجالس متخفيا عنه، وعندما بدأت أشارك في هذه الجلسات - كصاحب إيقاع «المرواس» في أداء الصوت - التي يقيمها الشباب والكبار من فناني الصوت في ذلك الزمان، وحيث مكنتني براعتي في الدق على المرواس - لدرجة أنهم لقبوني بملك الإيقاع - من أخذ شهرة بينهم، كما قمت بإعداد تلك الجلسات والصرف عليها من مالي الخاص، وذلك لا يهم بقدر ما أجد فيها من سعادة وترويح عن النفس، بين الأصدقاء، خاصة و أنني كنت مقتدرا ماديا فعاشت هذه الأيام الجميلة في نفسي، وما زالت ذكرياتها الحلوة لا تبرح مخيلتي، وكم يسرني الآن أن أجد في الكويت، وجميع دول مجلس التعاون الخليجي مجالس وطنية ثقافية، ومراكز تراثية ولجان بحثية تعمل جاهدة في توثيق تلك الموروثات الشعبية للحفاظ عليها وادخارها للأجيال القادمة. وهذا يبعث في نفسي ارتياحا كبيرا، ولقد ساهمت بقدر ما أملكه من قدرة في هذا المجال التراثي وعملت ما بوسعي على تنشيط الحركة الفنية في الكويت وهو جهد متواضع قدمته للكثير من طالبيه سواء على مستوى المؤسسات أو الأفراد أو طلاب العلم، وهذا ما زاد من سعادتي كواجب يتحتم علي أداؤه والمساهمة فيه لأبناء وطني وإخوتي من الخليجيين، إن الفرق الفنية على مختلف أنواعها أفرادا وجماعات في ذلك الوقت قدموا الشيء الكثير وبطرق مباشرة وغير مباشرة للحفاظ على فنوننا الشعبية ومن فيض عطائهم بقيت موروثا نفتخر به، بين الشعوب فهي رمز لهويتنا، وأصالة لوطنيتنا، فلنقف إجلالا لأولئك الرعيل من الأجداد الذين خلدوا لنا هذا التراث القيم ولنعمل بشتى الطرق للحفاظ عليه وإيصاله إلى أجيالنا القادمة، فهي أمانة نحملها في أعناقنا».

نعود الآن إلى المتحف ونتجول داخله، لنرى في أحد أركانه الرئيسية عشرات الصور لرموز الفن العربي منها صورة نادرة للفنان الكويتي يوسف البكر وهو يحتضن عوده، وصور أخرى لفرقة نسائية كويتية تقدم فنونها الشعبية، وصورة لسيدة الغناء العربي أم كلثوم وهي جالسة بجوار الرئيس الراحل جمال عبدالناصر ويقول مقامس عن هذه الصورة «حصلت عليها من صور عدة من سيدة الغناء العربي، فصلتي بأم كلثوم كبيرة وقد التقيت بها في إحدى زياراتها في الكويت وأهديتها نموذجا لأبراج الكويت من الكريستال تم صنعه في فرنسا خصيصا لي، وكانا نموذجين وقد أهديت الثاني للرئيس الأمريكي السابق «بوش». وسأحكي لك طرفة لأم كلثوم، «كنت دائما أسافر لأحضر حفلاتها وكان حارسها الخاص عبدالرحمن ينتظرني في المطار وأذهب معه، وأجد الكرسي الرابع محجوزا لي دائما بأمر منها، وفي أثناء الاستراحة بين الوصلتين كنت أصعد إلى الكواليس، ولأم كلثوم طقوس خاصة فكانت هناك سيدة سمراء هي مربيتها الخاصة تحضر البخور وتقوم بتبخيرها، وكنت أحصل على نصيبي من هذه الطقوس، وبعدها تستأذن مني لتدخل تغني الوصلة الثانية، وأنا أنزل إلى المسرح وأجلس على الكرسي الذي أجلس

أحد رواد الأغنية الخليجية

”

يحتوي المتحف على صور لكل حكام الكويت، وبه وثائق لأول جواز سفر، وشهادة أول كويتي يتخرج من الأزهر الشريف، وصور توضح كيفية احتفال الكويتيين بالمناسبات الاجتماعية المختلفة.

“

عليه دائما في كل حفلاتها، الشيء المهم أنني بكيت في حياتي مرات قليلة منها يوم وفاة أم كلثوم ويوم وفاة عبدالناصر فكنت أحبها حبا شديدا.

في مكان آخر من متحف مقامس رأيت بعض الكتب القديمة سألته عنها فقال: هذه خاصة بأبي وهي عبارة عن سجلات لعائلات الكويت بأسماء أفرادها فقد كانت لنا تجارة كبيرة ضاعت مع الغزو، فكنا نحن آل مقامس متخصصين في تجارة الكريستال وكل أسر الكويت زبائن عندنا وهناك الكثير من الأموال التي تخصنا مازالت عند بعض الأسر ومسجلة في هذه الكتب، ولكن والدنا رحمه الله أوصانا ألا نطلب من أحد إلا إذا جاء بنفسه ليسدد ما عليه، وفعلا هذه الكتب مرصوصة كما هي لا تفتح إلا إذا جاء أحدهم ليسد ما عليه».

جزء آخر من المتحف يضم العديد من الوثائق المهمة، منها صورة الهوية الكويتية القديمة، وصورة لإجازة رخصة القيادة القديمة، وصورة لجواز السفر القديم، وكان يعتمد لسفرة واحدة فقط ومكتوب عليه «ليعلم الواقفون على مرسومنا هذا بخصوص فاضل بن الحاج عباس مقامس من رعايا حكومة الكويت، نأمل من رجال الحكومات المجاورة، بالمعاملة اللائقة حسب الود المتبادل بين الطرفين، كما توجد وثيقة أخرى لتسيير السفينة «صبحان» تعود إلى ٢٧ من أبريل العام ١٩٣٩ جاء بها: ملك عباس علي مقامس، وهو من جماعتنا أهل الكويت، وتابع لنا ونأمل من حكام الدول المجاورة إذا نظروا إليه ووقفوا عليه أن يعاملوه بالمعاملة اللائقة.

وتوجد وثيقة نادرة أخرى تعود إلى أغسطس عام ١٨٨١ وهي شهادة لأول كويتي ينال شهادة علمية من الأزهر الشريف من مصر واسمه مساعد العازمي وجاء فيها:

«حمدا لمن أجاز باب الألباب في سبيل الإحسان، وجارى أصحاب الآداب بجزيل الفضل والامتنان، وسلك طريقا يلتمس فيه علما، ويسر أسباب السعادة لمن أعطوه الفضل لينال منه خطأً» ووقع على الشهادة كل من حسن العدوي، ومصطفى عز الشافعي، وعلي الشامي، ومحمد البغدادي.

وفي مجموعة من الأركان الجانبية من المتحف توجد مجموعة كبيرة من الأسطوانات القديمة تعود لعام ١٩٢٦، وقد بدأ الحصول عليها من بغداد، حيث يوجد لديه أسطوانة من السلك الخفيف احتفظ بواحدة منها في متحفه، وتضم المكتبة ١٧١١ أسطوانة متنوعة نادرة لرموز الغناء العربي. وفي جزء آخر من المتحف يوجد أول جهاز فيديو يدخل إلى الكويت بشرائطه المربعة الكبيرة الحجم، كما يوجد لديه أول جهاز تلفزيون أيضا. وتوجد لديه صور قديمة لمقاهي الكويت ومشايخها، صور أخرى تسجل بعض العادات الاجتماعية مثل الزواج وطهور الأبناء.

خصص مقامس ركنا خاصا لمعشوقته آلة «المراوس» وفي المتحف سبعة أنواع منها بأحجام وأشكال مختلفة، وتوجد نماذج لآلة العود والطنبورة وهي آلة تستخدم في الغناء الكويتي، بحث مقامس وراء أصولها وسافر من أجل ذلك ١٦ ساعة إلى بلاد النوبة في مصر ليكتشف أن الطنبورة آلة نوبية انتقلت إلى منطقة الخليج العربي واستخدمها بحارتها في العزف في سهرات السمر أثناء الصيد.

جزء آخر من المتحف يضم صورة لأول سيارة استخدمها مقامس، ويعود تاريخ إنتاجها لعام ١٩٢٨، وهي إنجليزية الصنع تحمل أرقام ٢٤٤٠.

كما يوجد لديه أول تليفون استخدمه والده في الخمسينيات وكان رقمه ١٤، أي أنه المستخدم رقم ١٤ داخل الكويت للتليفون.

وتوجد في المتحف صورة نادرة للخليفة العباسي هارون الرشيد بن المهدي وولده الخليفة المأمون، كم توجد صور لكل حكام الكويت من الشيخ صباح الأول الذي تولى الحكم العام ١٧٥٢ إلى صورة حضرة صاحب السمو الشيخ جابر الأحمد الصباح.

هذه جولة سريعة في هذا المتحف النادر الذي جمع صاحبه كل مقتنياته بحب ودأب شديدين، ولا يطلب شيئا سوى انتفاع الأجيال القادمة لحفظ الذاكرة الكويتية من الاندثار ◆

البوم «سمحان» أمام المتحف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بيوت قديمة، وأبواب عتيقة، ومحال وسقوف دور تقليدية، وشوارع بكر، ونباتات تجاهد في الاخضرار، وبحر واسع الزرقة، وزوارق وصيادون، وبشر يبحرون... إنها الكويت بمبانيها وأسوارها وبيوتها وناسها. كما التقتطها عيون الكاميرا ليس كما تراها لكن كما تحسها، إنها الكويت في منتصف هذا القرن، دولة تحتضن الشمس وزرقة مياه الخليج وتنام كل مساء.

إنها الكويت التي تؤرخ لها هذه الصور، اللوحات التي قام بتصويرها وإعدادها الفنان طارق رجب بين دفتي كتاب عنوانه «صور من ماضي الكويت القريب».

ماجد سلطان - الكويت

صوره تؤرخ للماضي

الكويت.. وطن بين الضوء والقلب

منظر من الجو للضاحية الشرقية

لقد قيل إن الأدب هو سجل المشاعر، والحقيقة أن الفن كله هو سجل للمشاعر، وفي هذا الكتاب نتابع اللوحات - الصور كوثائق فنية سجلها الضوء على الأوراق الحساسة، فغدت عالما من الأضواء والظلال والألوان يسجل بالمشاعر بعضا من ملامح الوطن ويطبعها على الأوراق، فلا تتحول إلى مجرد إثارة بصرية بل إثارة وجدانية للحنين الذي يسكن في قلوبنا وأرواحنا تجاه الوطن وأركان الذكريات بين جوانح الوطن العزيز على كل أبنائه.

هذا ما قاله د. محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في معرض تقديمه للكتاب ليؤكد على أن التصوير الفوتوغرافي في هذا الكتاب تحول إلى إبداع مشحون بعشق الوطن، يرصد تاريخه وتراثه.

توجد مجموعة من الكتب المصورة ذات العلاقة بالكويت، مجموعة من الصور التوثيقية التي تظهر جوانب من الحياة في مجتمع الكويت منذ بداية القرن العشرين، بدأها رجال الدول الاستعمارية في المنطقة ممن شغلوا مواقع في الإدارات السياسية والعسكرية، الرحالة، الدارسون والمبشرون الأوائل. أضيف إليها لاحقا مجموعة أحدث عهدا صورت جوانب من الحياة القديمة العالقة بالحياة المدنية المعاصرة لمجموعة من المصورين الأجانب المقيمين ممن عاشوا في الكويت أو زاروها في مهام متنوعة.

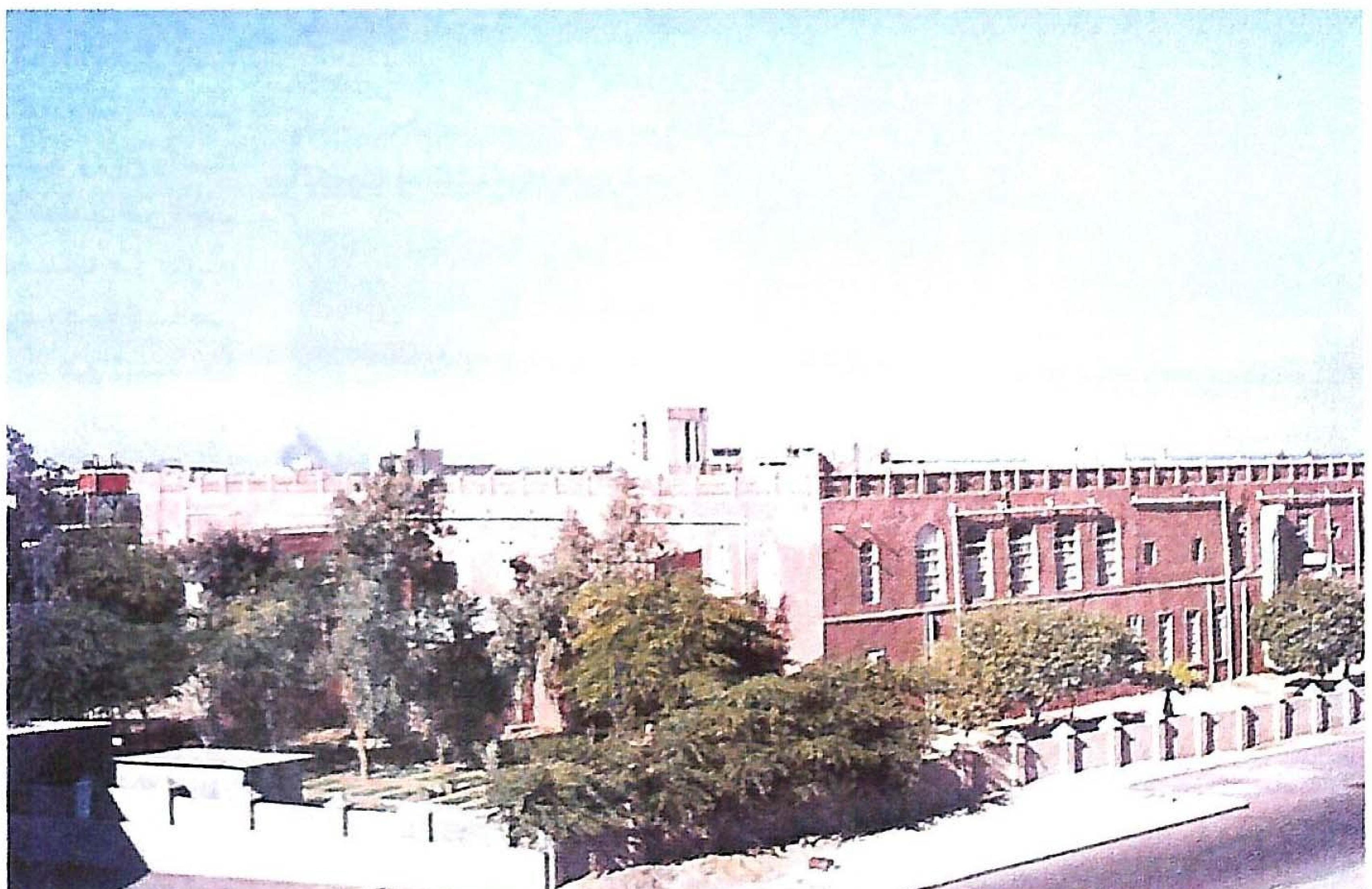
ولذا فإن ثمة عددا من الكتب قد غطت وجوها تاريخية من حياة الكويت خلال الصورة وإن لم تتجاوز هذه الكتب مترا واحدا من رف مكتبة.

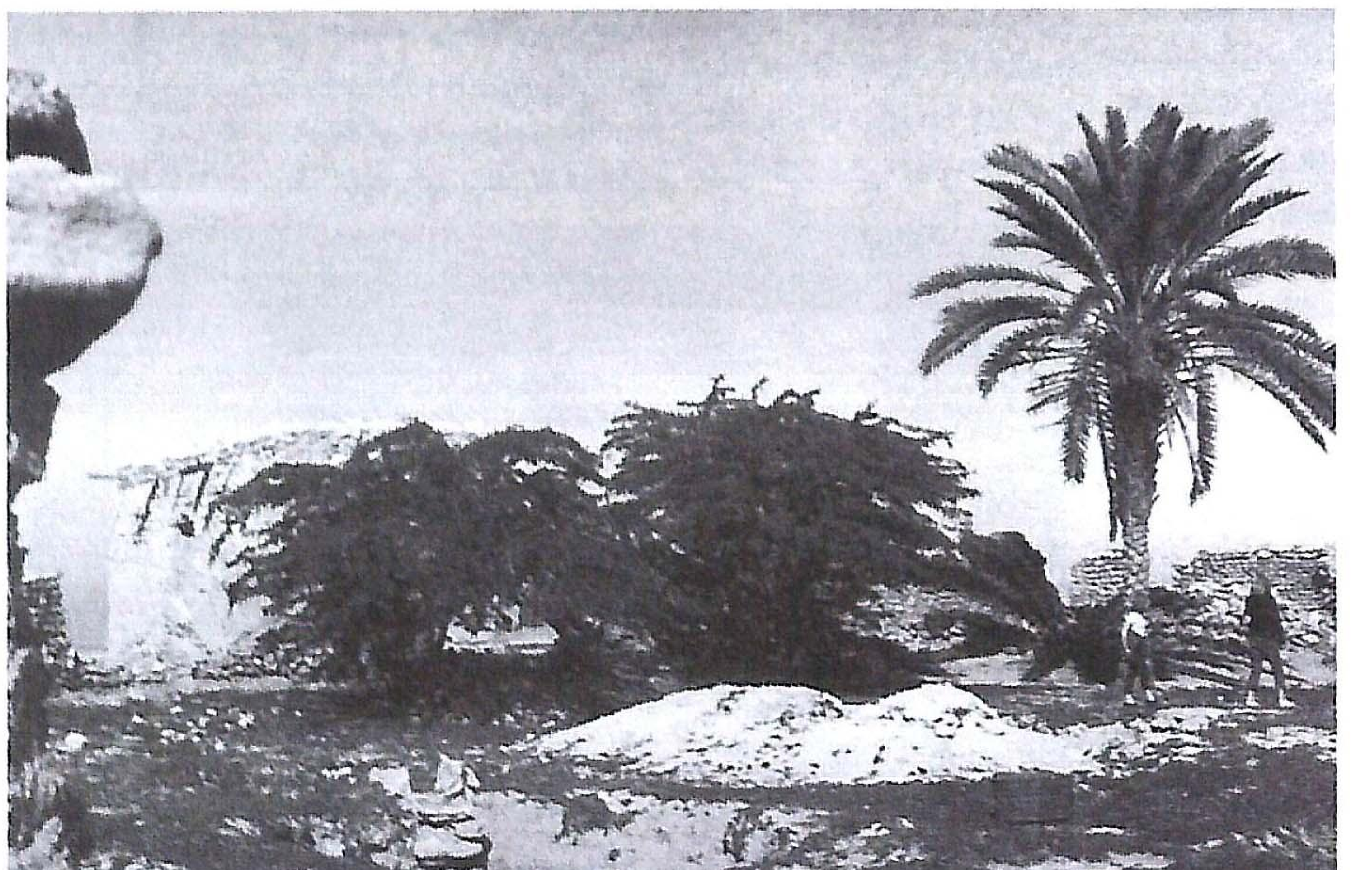
أحد البيوت القديمة قبل إزالتها

وكتاب «صور من ماضي الكويت القريب» «١٩٦٠ - ١٩٦٥»، تصوير وإعداد طارق سيد فخري السيد رجب يمثل إضافة لفترة تاريخية حاسمة شكلت مجموعته والكتاب مرجعا للتعرف على جوانب مهمة من حياة الكويت خلال تلك الفترة التي شهدت بداية دولة ومدينة الكويت الحديثة. وهي تحديدا عن تلك البداية التائهة، فيه نطالع بعضا من الكويت خلال تلك الفترة الحاسمة من التحولات والملامح التي ظهرت بها كويت بداية الستينيات من خلال تصفحك لهذا الكتاب المصور.

والكتاب ليس من ذلك النوع الذي يحتوي صوراً لعدسة سياحية لمناظر مفتقدة أو فولكلورية مما يستهوي البحاثة الأنثروبولوجيين. ذلك أن عدسة المصور طارق سيد فخري (صاحب متحف طارق رجب) كانت تسجل حدث مدينة تنقلب رأسا على عقب وتتلاحق خلال فترة انتقالية على ملامح تغيب وأخرى تحل مكانها. عمارة تهدم لتحل محلها عمارة أخرى. المدينة القديمة تغيب بوجهها المحلي أمام عناصر ومساحيق مشرقة لوجه عصري مختلف. أنشطة البحر وحيوية السيف بـ «نقعه» العديدة وسفنه الراسية في وداعة أمام حمى تغير المدينة المحمومة. فمازالت في السفن الخشبية التقليدية بعض من النشاط وهي تنقل البضائع التجارية، بعد أن كانت إلى غرب الهند وشرق أفريقيا إلى شواطئ وموانئ الخليج العربي حيث ازدهرت مجموعة من الموانئ، إلى ذلك الامتداد العمراني من المدينة القديمة - الجديدة إلى الضواحي الجديدة وبعد ذلك رحلة عبر البحر - بالصور - إلى جزيرة فيلكا، ذلك الزمن حينما لا تزال بعض الملامح باقية - من فيلكا الستينيات - في هذه الصور.

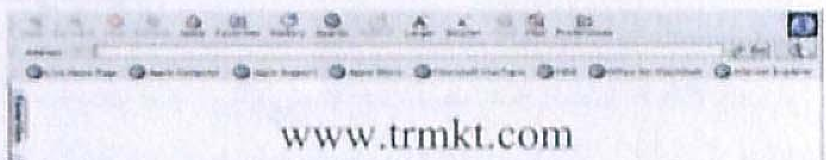
وعلى الرغم من عدم تبويب وتفصيل الكتاب أو حتى الإشارة إلى ما يشبه ذلك، فقد انتظم الكتاب مجموعات من الصور التوثيقية لتلك الفترة التاريخية. فثمة مجموعة تجاوزت السبعين صورة


بيت الغانم نموذج للبيت الكويتي القديم


الزراعة في جزيرة فيلكا

لمناظر الميناء القديم بسفنه وأنشطة الحياة الاقتصادية البحرية خلال تلك الفترة الانتقالية حيث لا تزال هذه السفن تحتفظ بصواريها وأشرعتها وقد غيبتها التطورات الحديثة بعد أن زودتها بمحركات، فأصبحت هذه السفن التي احتفظت من أيام الملاحة السابقة بأجزائها الأصلية كالصاري والشراع نموذجا لهذه الفترة الانتقالية، ومجموعة أخرى لأشهر البيوت الكويتية، حيث نطالع مجموعة لبيت البدر بهيئته السابقة وتفاصيل الحليات المعمارية التشكيلية المختلفة وبعض زوايا المنزل، ومجموعة أخرى لقصر الشيخ خزعل بتفاصيل أعتقد أنها مجموعة نادرة لهذا القصر الذي أصبح خرابا ولم نعد نرى فيه سوى أطلال بعد أن أهمل قبل أن تأتي فترة الغزو العراقي لدولة الكويت لتكتمل دورة التدمير على هذه التحفة المعمارية، وصور أخرى لديوانية الشيخ خزعل، جاءت بعدها صور لمدينة الكويت الحديثة وخاصة شارع فهد السالم أحدث الشوارع الكويتية خلال تلك الحقبة، وضواحي مدينة الكويت الجديدة كالضاحية الشرقية الجديدة ومنطقتي النقرة والسالمية، وأخيرا مجموعة جزيرة فيلكا وفيها توثيق متعدد من حيث الحياة الاجتماعية والاقتصادية والآثارية للجزيرة ولقراها كقرية الزور والقرينية.

ويكشف الكتاب وعيا بالعمارة في الكويت قديما وحديثا، لدى المصور، فهو لم يوفر تفصيلا مما شاهد خلال تلك الفترة إلا التقطه، كما يشير في مقدمته إلى ذلك الضياع الذي لحق بالمدينة وإلى بعض المباني الحديثة كجوانب مستحدثة في الكويت الحديثة، إلا أنه كان يتمنى كغيره إمكان «استغلال المباني القديمة بطرق شتى كما هي الحال في بعض الدول العربية» ذلك «أن الأجيال المقبلة في كل مكان تحتاج الى عناصر تراثية كهذه لتتذكرها بحياة الآباء والأجداد السالفة ومحاولاتهم لبناء المستقبل، وقد فعل الكتاب بمجموعته ذلك ◆



www.trmkt.com

موقع شخصي للسيد طارق رجب يتحدث عن المتحف والمقتنيات التي يضمها، والإصدارات التي نشرت من طرفه.

تنويه

ورد في العدد السابع صفحة ٤٩ في باب التشكيل أن كاتب موضوع «محمود جيلاتي والبحث عن رومانسية الأشياء» هو د. حسن عباس، والصحيح هو د. حسان عباس. ونحن نعتذر للدكتور حسان عباس عن هذا الخطأ المطبعي.

***

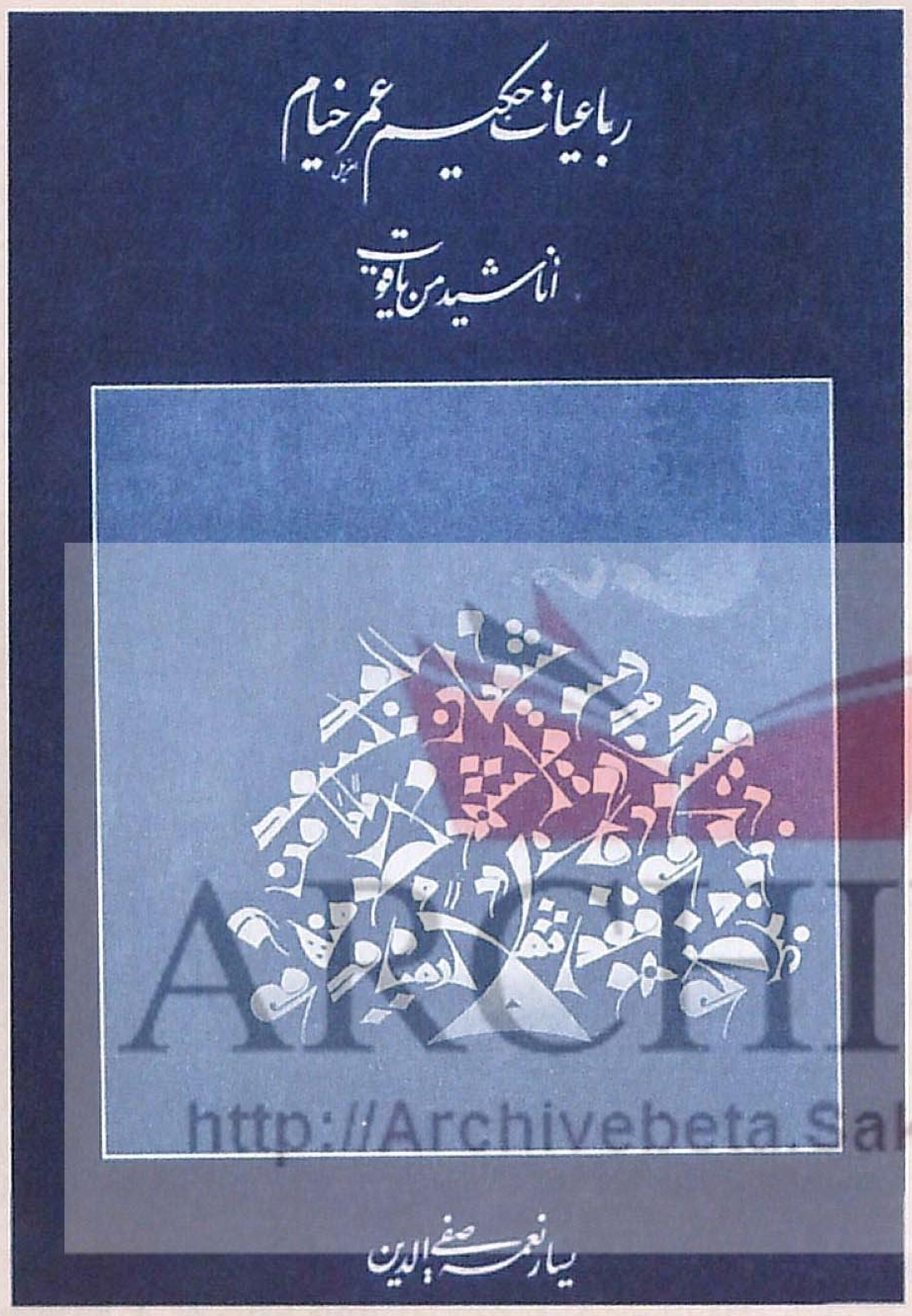
كما ورد في العدد السادس في صفحة ٥٩ في باب الكتب أن مؤلف كتاب «الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية» هو الفنان سليمان الديكان، والصحيح أنه الفنان الكبير غنام الديكان: أحد أعمدة الألحان والموسيقى في الأغنية الخليجية خصوصا أعماله المطرب مع شادي الخليج. علما بأن الأبن سليمان الديكان يسير على درب والده، محاولا وضع موسيقى بأسس علمية بعد دراسته الأكاديمية. ويعتبر الآن من أهم الموسيقيين الكويتيين الشباب.

ونحن نعتذر لهما - وللقراء - عن هذا الخطأ غير المقصود.

«أناشيد من ياقوت» هو اسم الكتاب الذي يضم بين جنباته تجربة فنية رائدة وجديرة بالتأمل، لأنه ترجمة تشكيلية بديعة لرباعيات عمر الخيام، قدمتها الفنانة والخطاطة اللبنانية يسار نعمة صفي الدين وكتبتها بخط كوفي حر التشكيل، ثم أدمجها الفنان السوداني راشد دياب في أرضية فنية ملونة من إبداعه.

جمعهما العشق الإلهي

يسار صفي الدين ترسم رباعيات عمر الخيام



في تقديمه للكتاب يقول الروائي السوداني الطيب صالح:

هذه السيدة يسار نعمة صفي الدين، المرهفة الروح التي يفيض قلبها العامر بعشق صوفي، كان لابد أن تستقبل صوت عمر الخيام من وراء القرون. وصل إليها الصوت كما تمنى له صاحبه أن يصل. وأي شاعر يكون محظوظا حقا إذا وجد مستقبلا لصوته مثل هذه السيدة الرائعة.

وهي تصف ولعها برباعيات الخيام قائلة: «ملأني شغفي بالرباعيات حتى أصبحت هاجسي الليلي. تتبعت أثرها وقادني شوقي إلى ولوج أعماقها... وعشت زمانه بنشوة حتى تجذرت في الكلمات. راهنت على اقتحام التجربة وبدأت مليئة برغبة بلا حدود...».

ثمرة ذلك الحب المشبوب هو هذا الكتاب الذي أجده تحفة فنية، ليس أقل من ذلك. بعد بحث وتمحيص اختارت السيدة يسار عددا من الرباعيات من ترجمة العلامة عبدالحق فاضل عن اللغة الفارسية مباشرة، وهي ترجمة ليست معروفة على نطاق واسع، وأيضا عددا من ترجمة الشاعر الفذ أحمد الصافي النجفي، وهي أيضا عن اللغة الفارسية.

يلاحظ القارئ من أول وهلة الفارق بين الترجمات التي تضمنها هذا الكتاب وبين ترجمة البستاني التي أخذها عن الشاعر الإنجليزي فتزجرالد، وتلك الترجمة هي أكثر الترجمات انتشارا وذيوعا في العالم العربي، وعلى سبيل المثال هذه الترجمة للبستاني:

ومقامي غصن ظليل بقفر
ورغيفان مع زجاجة خمر
كل زادي والأهل ديوان شعر
وحبيب يهواه قلبي المعنى
بشجي يذيبني يتغنى
هكذا أسكن القفار نعيما
وأرى هذه القصور خرابا

هذه الرباعية يترجمها الأستاذ عبدالحق فاضل هكذا:

أنا آثرت من الدنيا رغيفين وخلوة
وصرفت النفس عن كل غنى فيها وسطوة
إنني اتبعت بروحي كلها دروشة
فلكم ألفيت في مترية الدرويش ثروة

واضح أن «ادوارد فتزجرالد» لأنه شاعر رومانسي كبير، ترجم الخيام بتصرف، ولكنه لم يتجاوز المعنى الذي قصده الخيام، ولكنه غلّب الجانب الرومانسي على الجوانب الكثيرة الأخرى التي يتضمنها شعر الخيام.

كتبت السيدة يسار الرباعيات بخط كوفي جميل، بحيث تبدو الحروف كأنها امتداد للمعاني في هارموني جمالي بديع.

وأضاف الفنان البارع الدكتور راشد دياب أعماقا وأبعادا عجيبة لمعاني الشعر وخطوط السيدة يسار بألوان الياقوت، والزمرد، والعقيق، والذهب، والسندس والسماء، والبحر، والجبال، بحيث إن المتصفح للكتاب يجد نفسه بالفعل في غابة أو حديقة من نسج الخيال البحت لا نهاية لروعتها.

وتحت عنوان ذكرى الجنة كتب الشاعر اللبناني عباس بيضون:

في رباعيات الخيام شيء من صور الجنة وروائحها وأطيابها، فهذا الشعر يستدعي الجنة إلى الأرض، وفي ظني أن هذا ما فعله الفنانون المسلمون على الدوام: موسيقاهم ورسومهم وزخارفهم لاتفتأ تحلم بالحديقة، الحديقة التي انشبكت في حروف وتأسلبت في زخارف وتنمنمت في رسوم، فالحديقة صوت ورسم وهي في سقف البيت وعلى أرضه وفي فنائه وبركته ذكرى الجنة.

تسعى يسار نعمة صفي الدين إلى أن ترسم رباعيات الخيام في لوحات حروفية كأنما تعيد من جديد اللغة جنة والأحرف أسرارا والخط نورا، أو كأنما تريد ثانية أن تجعل الأحرف أغصانا وأوراقا. لم تتوسل يسار نعمة صفي الدين ما فعله الخطاطون المسلمون القدامى من تشجير وتشبيك وتداخل وتقاطع. شاءت أن تنظر في حركة الخط واللوحة الحروفية من مسافة أخرى، لعلها شاءت أن تمنح الخط خفة وشفافية فيما كان لدى القدامى متينا راسيا راسخا، فالخط العربي ينحت في الغالب الحرف نحتا ويدمجه في مضمار صلب. الأرجح أن يسار شاءته رقيقا طيارا أكثر منه راسخا معقودا. شاءته وامضا خاطفا لماحا كالشرر، بل شاءته أقرب إلى الأثير والنسيم والعطر ففي لوحاتها الخفة والرائحة والنسمة، نشم ونتنفس أكثر مما نلمس ونحس، فلوحة يسار الحروفية ليست نحتا، إنها حركة وإيقاع.

ثم إن هناك اللون، اللون الذي نشعر معه بالحديقة وقد استحالت لونا مبللا حيا، كأننا نجد فيه دم العنقود والألوان الأولى للشجر، والنار، والتراب، والسماء، اللون في لوحة يسار هو التراب الذي تنمو فيه شجرة الحروف والسماء التي تحضنها، فيما الحروف نفسها عصافير طيارة ونسائم تلعب بين السماء والأرض.

في حين كتب الكاتب المغربي محمد زفزاف يقول:

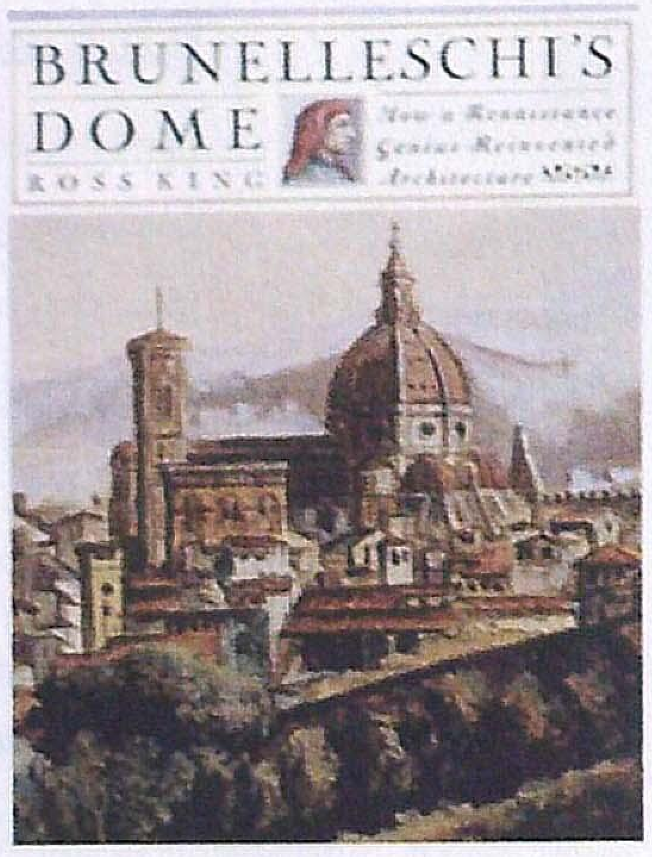
إنها سبع رباعيات حقا، لأحد أعظم الشعراء العالميين الفرس إلى جانب حافظ الشيرازي.

لكن يسار ابنة الشرق، أرادت أن تجعل من تلك الرباعيات نوافذ سبعا مفتوحة على عالم فيه الكثير من التأمل والخيال والتصوف، وربط ما هو دنيوي بالميتافزيقي. واختيار رقم سبعة له دلالة تيولوجية في الكثير من الديانات وكان صديقنا المرحوم عبدالحق فاضل قد اقترح على يسار أن تشتغل على تسع رباعيات لكن الرقم (٧) كان اختيارا له بعد ديني واضح.

وهذه الروح الدينية - الصوفية معا تتجسد في الألوان التي استعملتها بكل هدوء وأناة، فعندما ننظر إلى «السباعيات» نشعر باطمئنان تام، وأنه لا يوجد هناك تكلف في الاشتغال على الحرف. لقد طاوع الخط الكوفي يسار، وهي بدورها أذعنت له، ووجدت نفسها داخل روح الشاعر الذي ألهمها عملا رياديا. فهذه السباعيات تريح البصر وتجعل الروح تتفتح على آفاق بعيدة رائعة، باعثة على التأمل والاستبطان.

أستطيع أن أقول إن يسار استطاعت أن توفق في تقريب عالم عمر الخيام عبر الخط والألوان إلينا. وسوف يظل رقم (٧) في ذاكرتنا كما ظل في ذاكرة الأجداد ◆

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com



Brunelleschi's Dome: How a Renaissance Genius Reinvented Architecture by Ross King 2000

الكتاب: قبة برونلسكي
المؤلف: روس كينج
الناشر: واكر وشركاوه، ٢٠٠٠

ما يزال تصميم فيليبو برونلسكي لقبة كاتدرائية سانتا ماريا ديل فيور في فلورنسا، من أعظم الإنجازات لعمارة عصر النهضة. فالقبة المبنية عام ١٤٣٦م عمل فذ من حيث التصميم والهندسة، فمساحتها البالغة أكثر من ١٤٠ قدما تتجاوز مساحة كاتدرائية سانت بول في لندن وسانت بيتر في روما. وأصبحت أكبر قبة يتم إنشاؤها باستخدام الطابوق وطين البناء. يحكي الكتاب قصة إنشائها والرجل المسؤول عن تصميمها.

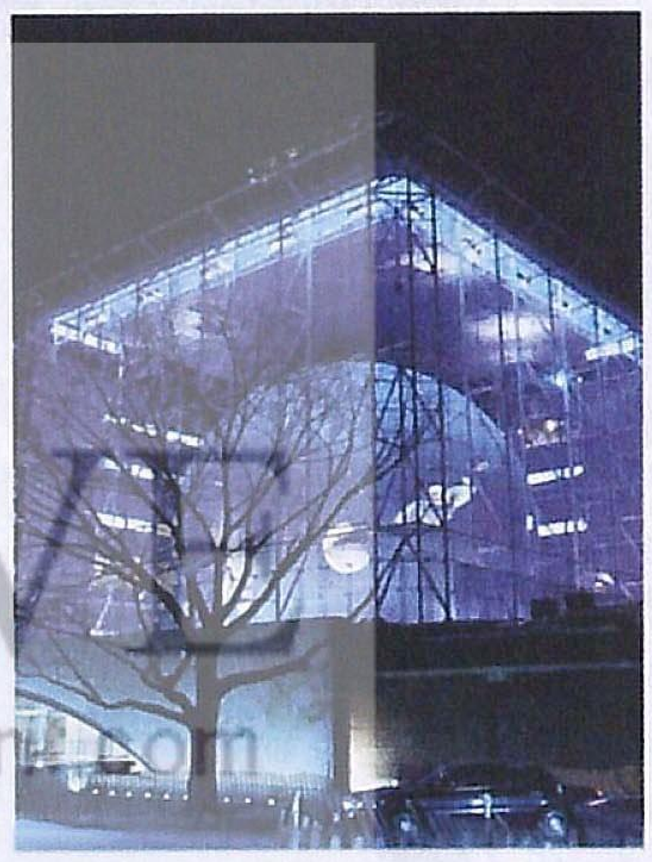
يعتقد المؤلف أن عبقرية برونلسكي المرتجلة في حل معضلة تعليق القبة الضخمة باستخدام الطابوق والطين هي التي أدت إلى نجاحه في إنجاز عمل هندسي ذي جراة إنشائية ليس لها مثيل.

يحكي الكاتب قصة مثيرة ومطلّعة، تتنوع ما بين نقاشات حول بناء الطابوق والطين والرخام الذي تتكون منه القبة إلى استخدامه اللاحق كأداة علمية من قبل عالم الفلك الفلورنسي باولو توسكانيللي.

ويروي الكتاب كيف ربح فيليبو المعركة التي دامت ست عشرة سنة لإكمال هذا البناء الرائع، متغلبا على أي عراقيل سياسية أو تقنية أو فنية تقف في الطريق. وكما أصبحت قبته محط اهتمام لمدينة فلورنسا، فإن دسائسه التي حيكت خلال البناء قد خلقت تاريخا عريقا يتضمن قصص الحروب والأوبئة والمكائد والعلاقات التجارية، جاعلا منها قصة شيقة ومثيرة.

يروي الكتاب كيف استطاع عبقري من عصر النهضة تصميم وبناء أعجوبة معمارية اعتقد الكثير باستحالة بنائها. لقد أثارت القبة حيرة المهندسين المعماريين لأكثر من مائة عام، وكان حل بونلسكي جريئا لدرجة أنه اتهم بالجنون حين اقترح فكرته. وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع إنجازه بين عامي ١٤٢٠ و١٤٣٦ حينما كان الطاعون والحروب والعداوات السياسية والثورات الفكرية لفلورنسا في عصر النهضة تدور حوله. كل هذه الأحداث ينقلها الكتاب بأسلوب مؤثر من صراع برونلسكي المستمر والمرير مع نده وغريمه النحات لورنزو جيبيرتي إلى العمل اليومي للفنانين المنشغلين على ارتفاع مئات الأقدام عن الأرض.

ترسم فصول الكتاب صورة حية للرجل وزمنه والتصميم المعماري الذي غير مجرى العالم. سوف يجد القارئ العادي الكتاب ممتعا بدرجة استمتاع القارئ المتخصص نفسها في الهندسة المعمارية، والتي تتميز بأسلوب مبسط يفترض عدم وجود خلفية مسبقة للقارئ عن عصر النهضة أو تاريخ العمارة.



The Rose Center for Earth and Space: A Museum for the Twenty-First Century by Ellen V. Futter Harry N Abrams 2001

الكتاب: مركز روز لعلوم الأرض والفضاء: متحف للقرن الواحد والعشرين
المؤلف: إلين في فتر
الناشر: هاري إن أبرامز، ٢٠٠١

تزخر مدينة نيويورك الصاخبة التي لا تنام بكل ما هو جديد وخارق للعادة، فهي رائدة في مجالات الفنون والتمثيل والموسيقى والعمارة، ففي جزيرة مزدحمة بعدد كبير من المباني، تعتقد أن إضافة مبنى آخر جديد لن يشكل أي فارق.

ولكن مركز روز لعلوم الأرض والفضاء الذي افتتح في بداية الألفية الجديدة وهو أحدث إضافة للمتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي في نيويورك قد نال ثناء كل من النقاد والعامة. مركز روز الذي وصلت تكلفته إلى ٢١٠ ملايين دولار، يعتبر من أفضل المتاحف لعلوم الفلك والفيزياء الفلكية وعلوم الأرض. يتضمن مجموعة من المعارض الجديدة المتعلقة بالمجموعات الكونية القريبة والبعيدة.

في هذا الكتاب تحكي المؤلفة إلين في فتر، رئيسة المتحف الأمريكي للتاريخ الطبيعي في نيويورك قصة بناء المتحف وتأخذ القارئ في جولة عبر أرجائه ليستكشف العجائب التكنولوجية والمعمارية فيه. قام بتصميم المتحف المهندس المعماري جيمس ستيوارت بولشك الذي يُشبه فكرة تصميم المتحف بـ«كاتدرائية كونية»، حيث تدخل التجربة الفضائية الروعة والإلهام في نفس الزوار ليتفهموا عجائب وغرائب الكون الخارجي ويدركوا مدى قوة التساؤلات العلمية «بالطريقة نفسها التي ألهمت بها المساحات التذكارية لكنائس العصور الوسطى الحجاج الزائرين».

يقوم مركز روز بحمل الزائر إلى هذا المكان الذي تبلغ مساحته مليوني متر مكعب، المُعد بأسطح بارقة مصقولة: حوائط لامعة من ألواح الزجاج، فولاذ لامع لا يصدأ، أراض حجرية متلألئة. الحوائط الشفافة كناية عن الكشف عن المجهول الذي يقدمه العلم. فقد بدأ الإنسان حياته في كهوف مظلمة يحدق في السماء المظلمة بتخوف، حتى وصل إلى صندوق زجاجي مشع يعد بشرح كل شيء.

الدخول إلى المركز يشبه الدخول إلى كنيسة. من بعيد، أول ما يراه الشخص وهو قادم هو الحوائط الزجاجية العظيمة والكرة الزجاجية، ومن ثم يتبين الطريق إلى المدخل، وهو يقع تحت قوس كبير منخفض، عبارة عن نصف قطر دائرة مساو لحجم الكرة ٣٤,٥ قدما، في الداخل، تصبح في مكان منخفض السقف، مظلم قليلا، بأرضية حجرية سوداء لامعة. يُسحر الشخص بمواد أرضية المبنى المصنوعة من حجر مُرص بشقف زجاجية بارقة.

الجزء الأسفل من المركز يضم قاعة «كلمان» للكون، تحتوي على معارض منقسمة إلى أربع مناطق: النجوم، الكواكب، المجرات، الكون، يمكن التجوال كيفما يشاء الزائر.

بعد استكشاف المستوى الأول، يبدأ الزائر بإدراك أن المركز مصمم بحيث يتم التجوال فيه من الطابق الأسفل إلى الأعلى، وحين ينتقل من مستوى لآخر يرى أن الكرة العظيمة تستخدم باستمرار كنقطة مرجعية، يختلف دورها حسب المستوى، فهي تارة تمثل دور الشمس بينما يرى أمامه مجسمات الكرة الأرضية والكواكب الأخرى، وفي مرة أخرى تمثل الكرة مجسما مقارنة بمجسم لذرة هيدروجين، حين يصل إلى المستوى العلوي تدخل إلى معرض «بج بانج»، وهو عبارة عن غرفة مظلمة ويقف حول شاشة دائرية أرضية ليشاهد فيلما وثائقيا عن بداية الكون مزودا بمؤثرات صوتية وضوئية مدهشة ◆

وكلاء توزيع
جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية النفيسي والخترش
ص - ب - ٢٩١٢٦ - الرمز البريدي ١٣١٥٠ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩
ت - ١٢/ ١١ / ٢٤١٧٨١٠

مصر - مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة
ت - ٥٧٨٦١٠٠ فاكس - ٥٧٨٦٠٢٣

سوريا - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
ص - ب - ١٢٠٣٥
ت - ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

المغرب - الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب. ١٣٦٨٣
ت - ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٦٢٤٩

الإمارات - شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي: ت - ٢٦٢٣٩٢٠ - فاكس ٢٦٦٣٧٦٨
أبوظبي: ت - ٤٤٥٦٥٠٠ - فاكس ٤٤٥٦٦٥

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
ص - ب - ١٣١٩٥ - الرمز ٢١٤٩٣
ت - ٦٥٣٠٩٠٩ - فاكس ٦٥٣٣١٩١

السودان - مركز الدراسات السودانية
الخرطوم. ص - ب - ١٤٤١
ت - ٤٨٨٦٣١

الأردن - وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان - ١١١١٨
ت - ٤٦٣٠١٩١ فاكس ٤٦٣٥١٥٢

دولة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ المنامة
ت ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

سلطنة عمان - المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢
ت ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

دولة قطر - دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص. ب ٣٤٨٨
ت - ٤٦٥٤٢٦٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر - المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع قي دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
٤٤٧٦١٦ فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين - وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت، ف/ ٢٧٣٦٠٥

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون). وهي بقدر ما تشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا.

(من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة. وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

تحية الفنون

الآن فقط استطعت أن أتفرغ لقراءة ما فاتتني قراءته خلال الشهور الماضية، وهو ما أعطاني الفرصة لألتهم أعدادا من مجلة الفنون، رأيت فيها أثر الفكر المستنير الذي عرفته في رئيس التحرير د. محمد الرميحي وبصمات الإدارة المبدعة للأخ طالب الرفاعي.

ولعل هذه التهنئة تصلكم متأخرة، لكنني كنت أعيش في دوامة كبرى كما تعرفون.

د. محيي الدين عميمور

المحرر:

تحية وزير الثقافة الجزائري الأسبق لنا، وحرصه على متابعة الفنون وإعجابه بها، مصدر فخرنا واعتزازنا، وجاءت في موعدها.

نشكرك على رسالتك الرقيقة، وتحية نحملها لك من الكويت إلى بلد المليون شهيد.

مشروع ثقافي فريد

أجدد التهاني بإنجازاتكم المتميزة خلال الأشهر الأولى من الاحتفالات باختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية المتمثلة في النشاطات الثقافية المهمة واللافتة للنظر التي يتم تنفيذها خلال هذا العام الحافل. ولا شك في أن هذه الانطلاقة المباركة ستتواصل إلى ما بعد الانتهاء من العام الاحتفالي لتكون الكويت عاصمة دائمة للثقافة العربية كعهدنا بها منذ زمن بعيد.

كنت قد ذكرت لكم اهتمامي وإعجابي بجريدة الفنون التي بدأتم بإصدارها هذا العام مع انطلاقة الاحتفالات بالعاصمة الثقافية وهو مشروع ثقافي فريد يستحق كل الثناء والتقدير لافتقاد الساحة الثقافية العربية للدوريات الثقافية المتخصصة والجدية.

د. ريتا عوض

صاحبة المضمون الراقي

أعاود التهنئة على ظهور جريدة الفنون، بهذا الشكل الرائع، والمضمون الراقي. كانت التهنئة الأولى إلكترونية، ويبدو أنني فشلت في توصيل رسالتي الإلكترونية، فلا تزال التكنولوجيا غير قريبة مني، وأنا أعاود التهنئة بأسلوب الورق والقلم، ألف مبروك!

تهنئة أخرى بمناسبة العرس الثقافي الذي تعيشه الكويت هذه السنة، باعتبارها عاصمة للثقافة العربية.

رجب سعد السيد - الاسكندرية

إصدار مدهش

في البداية نبارك لكم إصداركم المدهش (جريدة الفنون) وهذا ليس بغريب على بلد مثل (الكويت) الذي يهتم بالثقافة والمثقفين ويفتح أفق المعرفة المتنوعة أمام القارئ العربي، وهذا القطر يستحق عن جدارة تسميته (عاصمة للثقافة العربية).

وليد الزهير - سورية

إصدار متميز

سمعت أكثر من مرة عن إصداراتكم المتميزة الخاصة بالفن (مجلة الفنون). رجوت أحد الأصدقاء في مجلة العربي أن يبعث لي بنسخة من هذه الإصدارات. فنصحني بالكتابة رأسا إليكم.

في الواقع أود أن أذكر لكم هنا واقعة حدثت في العام الماضي، وهي في الوقت نفسه شهادة أعلنها لوجه الله تعالى.

فعندما شرفتم صديقي العلامة رشدي راشد العام الماضي بجائزة الكويت للتقدم العلمي سألني عن رأيي فيما ينبغي أن يقوله في حفل تسليم الجائزة، خاصة أن أمير الكويت نفسه سيكون حاضرا. قلت من دون تفكير طويل: «عليك أن تقول لهم: من حق الكويت أن تفخر لكونها أصغر دولة عربية حجما، ولكنها أكبر دولة عربية ترعى الثقافة».

يقينا الطريق طويل، أو كما قال أبقراط: «الصناعة طويلة، والعمر قصير». ويقينا أيضا أننا ننتظر المزيد من الكويت. ولكن ما تقوم به الكويت من أجل الثقافة العربية هو بحق مفخرة لكل كويتي، بل وكل عربي.

ثابت عيد - زيورخ

المحرر:

نشكر لك حرصك على متابعتنا، وارسلت أعداد الفنون على عنوانك.

إضاءة ثقافية

يسعدنا نحن المشتغلين في حرفة الصحافة والثقافة من داخل البيت الفني التشكيلي المهني والأكاديمي أن نحظى من قبل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في دولة الكويت الشقيقة، والرائدة على الدوام في احتضان المواهب والأقلام العربية الفاعلة. محاولة تأسيس قاعدة مادية ثقافية عربية مساهمة في تحقيق التكامل والتواصل ما بين الأشقاء العرب. ولا يسعنا إلا أن نشد على أياديكم البيضاء التي لها الفضل الكبير في تقديم مثل هذه الإضاءات الثقافية ما بين فترة وأخرى. وأن مجلة «جريدة الفنون»، هي استكمال طبيعي لذهنية وعقلية مفكرة عاملة. تسعى جاهدة إلى تقديم كل ما هو مفيد للناطقين بلغة الضاد، والعاملين في ميادين الفنون الجميلة بشكل خاص. وقد أتيح لي مع شديد الأسف الحصول على العدد الرابع من المجلة باعتباره «العدد الأول» الذي توافر في سوقنا المحلية، وكم أتمنى منكم سيادتكم تزويدي بالأعداد الثلاثة السابقة: ليتسنى لي الاضطلاع والاحتفاظ بها كعادتي في أرشيفي الشخصي أسوة بأخواتها من إصدارات مجلسكم الموقر.

عبد الله أحمد أبو راشد - سورية

حاجة ملحة

كنت أود أن أهنئكم بصدور العدد الأول لمجلة «الفنون» ولكني آثرت أن أنتظر الأعداد التالية، والآن بعد صدور العدد السابع رأيت أن المجلة أصبحت تشكل لنا حاجة ملحة وبتنا ننتظرها بشغف مع كل شهر وهي حقا إضافة جميلة لمكانة الكويت التي تأكدت من خلال «عالم المعرفة»، و«عالم الفكر»، و«الثقافة العالمية»، و«العربي» - وغيرها. ونرجو أن نتواصل معها في نشر رسالة التنوير.

فوزي سليمان - مصر

مجلة فنية عربية جديدة

أمامي الآن أربعة أعداد من هذه المجلة الفنية العربية الجديدة، واسمها «جريدة الفنون». وهي تصدر مرة واحدة على رأس كل شهر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت، وقد ولدت هذه المجلة الفنية العربية الجديدة بمناسبة اختيار الكويت عاصمة للثقافة العربية سنة ٢٠٠١، والحق أني ابتهجت بهذه المجلة التي أهداها إليّ المجلس الوطني مشكورا بمناسبة مشاركتي في المهرجان المسرحي الكويتي الخامس، مادامت قد علمت أن أوضاع الفنون العربية الراهنة على الصعيدين الإعلامي والنقدي لا يحسدك عليها حاسد! هذا أقل ما يقال فيها! نعم فرحت بهذه المجلة الكويتية لأنها ستختصر المسافة المتباعدة بين مختلف الفنانين في أقطار العالم العربي، وستقلصها حتى تكون صفحاتها فضاءات للتبادل، وللتعارف، وللتكامل، وللتثاقف الفني، وهي مجلة مفتوحة على الفنون في الأقطار العربية، فذلك هو منزعها وذلك هو هدفها الأساسي، وبعد اطلاعنا على أعدادها حيث لا أثر للسياسة ولا للدبلوماسية!

وقد لاحظنا أن النصوص التي نشرتها المجلة على امتداد صفحاتها قد وردت عليها في المقام الأول من الكويت - بما أن الكويت هي بلد المجلة - ومن البحرين، ومصر، وسورية، ولبنان، والأردن، والمغرب، وتونس. ولكن هذه النصوص لم تقتصر على ذكر فنون الأقطار المذكورة آنفا فقط بل غطت أيضا فنون فلسطين، والجزائر، وليبيا، والعراق، واليمن، وعمان، ولو بكثير من التلميح إلى أوجه بارزة منها ولكن من دون تعمقها. ويظل المشرق العربي طافح الكيل بين نصوص المجلة. أما الجناح المغربي العربي الكبير فحظه نسبي جدا.

لاشك في أن استكشاف الذخائر الفنية في أقطار المغرب العربي الكبير والتعريف بها لدى الجماهير العربية، ومحاورة مبدعيها، وكذلك العارفين بأعمالهم، ونقدهم إنما مكسب ثقافي وفني عظيم يضاف إلى مكاسب الثقافة العربية الراهنة إجمالا.

عز الدين المدني - نقلا عن جريدة الصحافة التونسية

شكر وتنويه

تشكر جريدة الفنون كل الأقلام التي ساهمت في تحرير مواضيعها منذ صدورها وحتى الآن.

ونظرا لظهور بعض المشاكل الفنية وصعوبة قراءة بعض الخطوط، ورغبة منا في تطوير العمل، تطلب الجريدة من الكتّاب الذين يرغبون في التعاون معها بما يلي:

١- إرسال الموضوعات مطبوعة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر.

٢- إرفاق الصور اللازمة مع كل موضوع.

٣- تزويدنا بالاسم الثلاثي ورقم الحساب البنكي واسم البنك وعنوانه، حتى يتسنى لنا إرسال المكافآت المالية.

كلمة التحرير

ربما لأنه يدرك أنه الأبقى، وربما لأنه يدرك أنه الأكثر وصولا وتأثيرا في المتلقي، وربما لأنه يدرك أنه الأقدر على محاورة الحياة، وربما لأنه الأذكى في استنباط عوالم جديدة تكون الحلم بالنسبة للآخر، وربما لأنه صانع القول وخالق الكلام، وربما لأنه جميع هذا، وربما لسبب آخر، يشعر كل مبدع حقيقي بتميزه وترفعه وخصوصيته التي لا تجاريها أيٍ خصوصية أخرى!

وحده الفنان الحر يأبى الانضواء والخنوع تحت لواء مسؤول، ووحده يتمرد على قبول مركز أو وظيفة تكسر شموخه وتحد من طموحه وتضعه تحت تصرف وظلم وشماتة الآخر. هل تراهم يُخلقون من طينة أخرى غير طينة البشر، أولئك معشر الفنانين والمبدعين؟ هل تراهم يرضعون مع حليب أمهاتهم نسغ حياة لا ترضى إلا بالرفعة والوجع والغربة؟

تاريخ الفنون والفنانين، من شمال الدنيا إلى جنوبها، ومن أقصاها حتى أقصاها، يعيد الحكاية نفسها: أبدا هم طينة واحدة، عشق الفن ديدنهم، والتمرد على الواقع الرتيب الخامل دأبهم، وكسر قواعد المألوف شغلهم، وركب المصاعب قدرهم.. يُحَارَبون، يشار إليهم بأصابع الاتهام، يُبْعَدون. لكن أبدا هم الأبقى ولو بعد حين!

صقر الرشود، المسرحي الكويتي أحد هؤلاء!

ولد صقر الرشود في الكويت عام (١٩٤١)، وتنقّل مع أسرته ما بين البحرين والهند والحجاز، وكان أن عادت الأسرة لتستقر في الكويت عام (١٩٥٥) حيث صقر ابن الرابعة عشرة. شيء ما كان في قلب الفتى ما فتئ يجننه، ويدفع به إلى حيث لا يدري. تعثَّر في تعليمه الأول، التحق بعد ذلك طالبا في الكلية الصناعية، ولم يكمل، وتوجّه للعمل في مخازن دائرة المعارف التي تحولت مع استقلال دولة الكويت في أوائل الستينيات إلى وزارة التربية. في تلك الفترة ولسبب ما، عرف الفتى الطريق. هاجس ما همس به، ربما جاءه ليلا، في هجعة الظلمة، صبّ في أذنه وروحه كلمة: مسرح، وتركه غائبا في خيالاته، ومن يومها وروح الفتى معلقة بعالم وخشبة المسرح!

غاص وغرق صقر في قراءاته المسرحية، وكان أن كتب أول مسرحية له بعنوان (تقاليد) والتي انتقلت بالمسرح الكويتي من مرحلة المرتجل لمرحلة النص المكتوب، حيث تولى إخراجها، ومثّل فيها إلى جانب الفنان محمد النشمي، وكان ذلك في أواخر (١٩٥٩).

شكّل مع زملائه : عبدالحميد البعيجان، وعبدالله خلف ومحبوب العبدالله فرقة المسرح الوطني، وكان ذلك العام (١٩٦٠)، وكتب صقر للفرقة مسرحية (فتحنا).

في العام (١٩٦٣) شارك في تأسيس فرقة مسرح الخليج العربي، وأخرج لها أول أعمالها، مسرحية (بسافر وبس)، وكان ذلك بتاريخ ١٩٦٣/٧/١٥. بعدها تتالت أعماله مع الفرقة، وعلى النحو التالي:

- أخرج مسرحية (الخطأ والفضيحة) تأليف مكي القلاف.
- أخرج مسرحية (الأسرة الضائعة) تأليف اللجنة الثقافية.
- ألّف وأخرج مسرحية (أنا والأيام).
- أخرج مسرحية (الجوع) تأليف زميل دربه عبدالعزيز السريع.
- ألّف وأخرج وشارك في التمثيل لمسرحية (المخلب الكبير).
- ألّف وأخرج وشارك في التمثيل لمسرحية (الطين).
- أخرج مسرحية (عنده شهادة) تأليف عبدالعزيز السريع.
- ألّف وأخرج مسرحية (الحاجز)، التي عرضت في بغداد والقاهرة بعد عرضها في الكويت.
- أعدّ مسرحية (بيت الدمية) لهنريك إبسن، وكان ذلك للموسم المسرحي ٦٨/٦٧.
- أخرج مسرحية (لمن القرار الأخير) تأليف عبدالعزيز السريع.
- أخرج مسرحية (بخور أم جاسم) تأليف محمد السريع.
- أعدّ ومثّل في مسرحية (الغربان) لهنري بيك، وأخرجها الفنان منصور المنصور.
- أعدّ مسرحية (تذكّر قيصر) لجوردن دافيوت.
- أعدّ وأخرج مسرحية (الجرة) لبيراندللو.
- أخرج مسرحية (الدرجة الرابعة) تأليف عبدالعزيز السريع.
- أخرج مسرحية (١.٢.٣.٤.. بوم)، مشاركا في كتابتها عبدالعزيز السريع.
- أخرج مسرحية (ضاع الديك) تأليف عبدالعزيز السريع.
- أخرج مسرحية (شياطين ليلة الجمعة) مشاركا في كتابتها عبدالعزيز السريع.
- أخرج مسرحية (بحمدون المحطة) مشاركا في كتابتها عبدالعزيز السريع.
- أخرج للفرقة الأهلية مسرحية (علي جناح التبريزي وتابعه قفة) تأليف ألفريد فرج، وعرضت المسرحية في القاهرة وتونس والمغرب ودمشق.
- أخرج لفرقة مسرح الخليج مسرحية (حفلة على الخازوق) تأليف محفوظ عبدالرحمن.
- أخرج مسرحية (الواوي) وهي عبارة عن ثلاث مسرحيات ذات الفصل الواحد.
- أخرج مسرحية (متاعب صيف) تأليف سليمان الخليفي.
- أخرج مسرحية (عريس بنت السلطان) تأليف محفوظ عبدالرحمن.

ربما كانت القائمة طويلة، لأن الرجل كان يركض بخيالاته واهتماماته وإخلاصه ولحظات عمره وأعماله المبدعة، كأنه كان يدرك بحدسه قصر عمره.. صقر الرشود كان عصاميا شامخا، فمع انشغالاته الكثيرة أصّر على أن يكمل تعليمه الثانوي، ومن ثم حاز شهادة البكالوريوس من جامعة الكويت قسم العلوم السياسية.

انتقل للعمل في دولة الإمارات العربية المتحدة / أبو ظبي، خبيرا للمسرح، ومكث فيها منذ مارس وحتى ديسمبر عام ١٩٧٨، حيث وافته المنية على أرضها، وعاد إلى وطنه محمولا على الأعناق.

بقي أن نقول إن مناسبة كلمتنا أعلاه، هو ذاك الاحتفال الرائع الذي أقامه مسرح الخليج العربي بمبادرة من الصديق الوفي عبدالعزيز السريع، وذلك بمناسبة الذكرى الستين لميلاد الفنان صقر الرشود، التي صادفت يوم الحادي عشر من شهر يونيو.

صقر الرشود، نجم لمع في سماء المسرح الكويتي والخليجي والعربي، وكما هي سنة الحياة، لا تطيق بعدا عن أحبتها، ولا تمهل مبدعيها كثيرا، تأخذهم لحضنها الأبدي، فسرعان ما انطفأت شمعة حياته، لتبقى شمعة إبداعه باقية خالدة.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جريدة الفنون

الأخيرة

رسوم: علي غداف ■ قصيدة: جنة القريني

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فاضَ.. وانسكبْ

ذاهلاً
فزَّ من صمتهِ
ينفضُ الوقتَ من «بشتهِ»
وانتحبْ...
حينَ ألقيتُ غُصنَ التَعَبْ
لَفَني حزْنُ تمراتهِ
والعَتَبْ
قالَ أينَ التي...
صوتُها منْ ذَهَبْ؟
غُصتُ في عبرتي
فاضَ منْ ذاتهِ
ضوءُ عمرٍ قضى...
وانسكبْ

قال لي:
هاهنا أنتُمُ
في حكايا الترابْ
تلكَ أعوامُكم
قد مَشَتْ
فوقَ قلبي ارتقتْ
فارتدتْها صغارُ السحابْ
تلكَ أصواتُكم هامساتْ
في حنينِ الشجَرْ
أُعرفُ النبرةَ المشتهاةْ
في «دعاءِ السَّحَرْ»
كيف أنساكمُ والزمانْ
كُلُّهُ أنتُمُ؟

قُلتُ:
مَنْ قالَ إنَّ البيوتْ
تختفي حينما تُهدَمُ؟
أنتَ يا أيُّها المفعَمُ
بالحضورْ
رغم قشرِ الغيابْ
أنتَ في شاينا السُّكَّرُ
أنتَ في ليلنا الأنورُ
سيّدٌ منٍ أثيرْ
سابحٌ في الشعورْ
أنتَ حيٌّ بنا...
لنْ تموتْ!